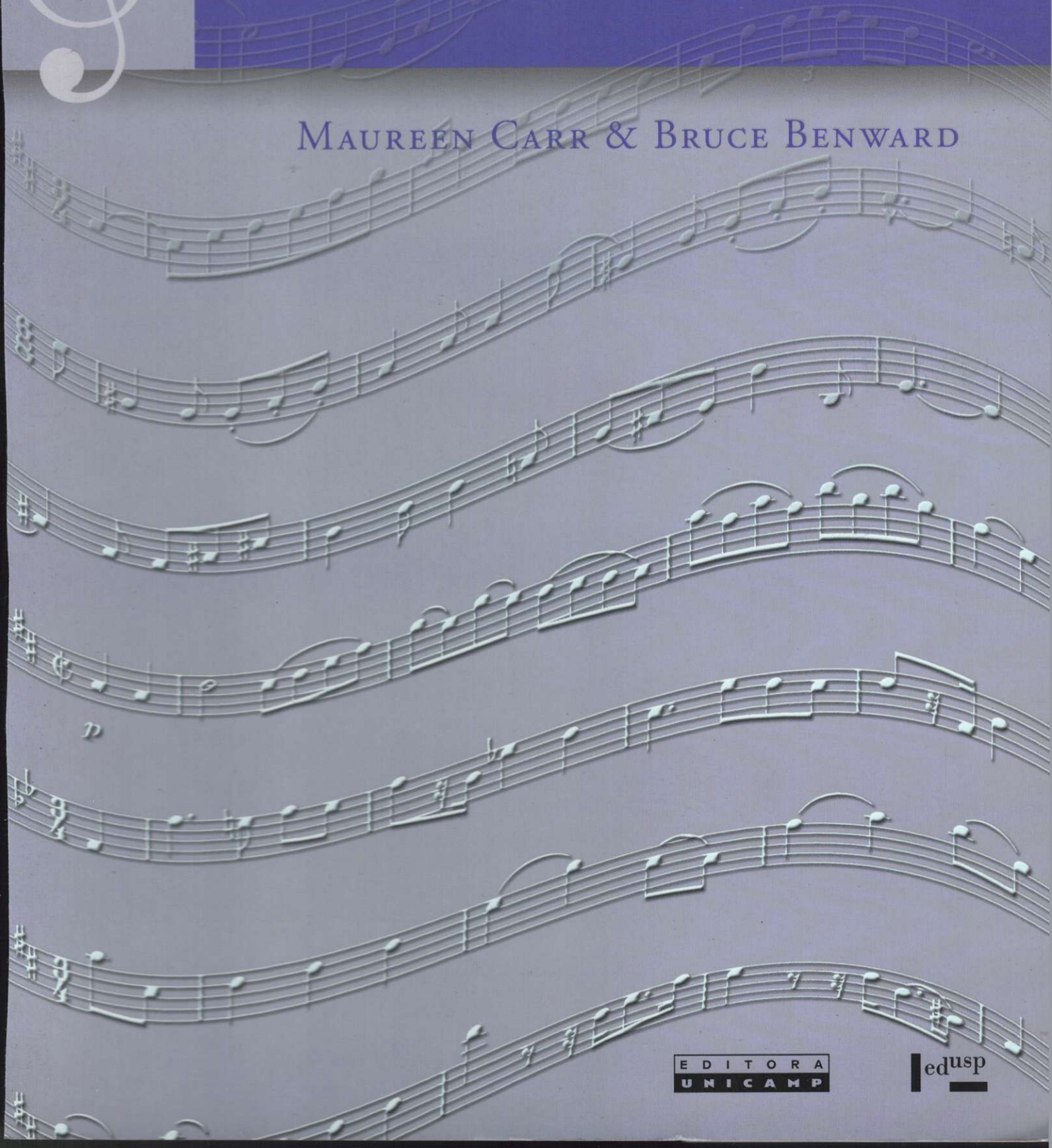
Percepção Musical

Leitura cantada à primeira vista

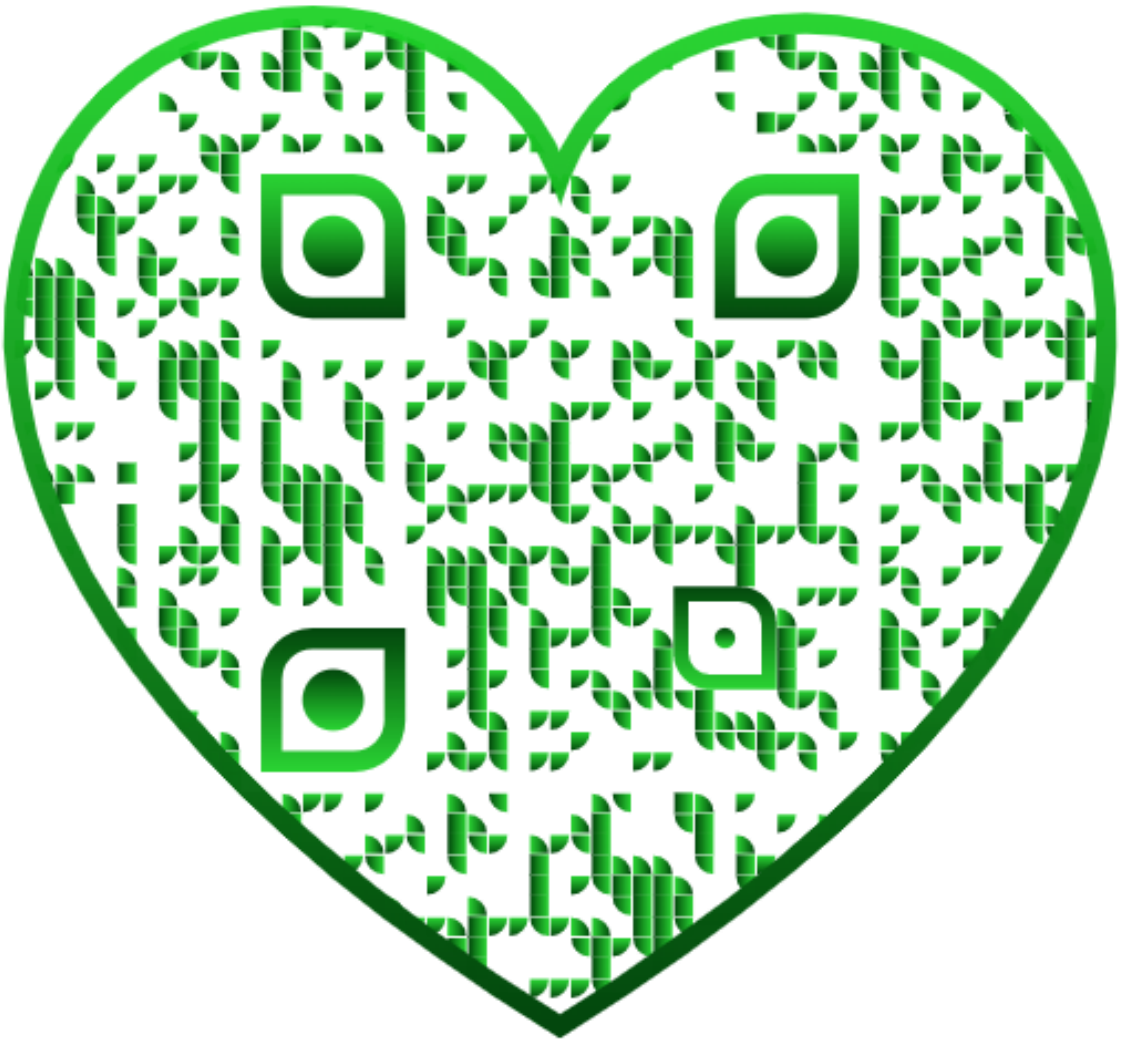
2

Maureen Carr & Bruce Benward



EDITORA UNICAMP

edusp



A formação de um músico competente – intérprete, regente, compositor, professor, pesquisador ou crítico – depende, primeiramente, do desenvolvimento de seu ouvido musical. Sem esta habilidade inicial que, ao longo do tempo, transforma-se em uma forma de perceber, ver e ler o mundo em sua totalidade de articulações, qualquer carreira na área está fadada ao insucesso.

Com esta publicação, a área que cuida especificamente do crescimento deste "ouvido interno especializado", denominada Percepção Musical ou Treinamento Auditivo, ganha material pedagógico atualizado e importantíssimo para seu cotidiano. Planejado em dezesseis unidades que partem de estruturas musicais mais simples – diatonismo, métricas regulares e claves de sol e de fá, entre outras –, este volume focaliza o ato de cantar, de ler à primeira vista e de solfejar, propondo experiências musicais significativas e gratificantes, extensivas a outras disciplinas.

Solfejar, no sentido musical do termo, significa compreender e realizar, além das alturas, dos ritmos, das harmonias e das texturas implicados, a direção, o sentido e a coerência de uma melodia ou evento

Percepção Musical

Leitura Cantada à Primeira Vista

Maureen Carr
Bruce Benward

Tradução da 7ª edição

Adriana Lopes da Cunha Moreira

edusp
EDITORA UNICAMP

Copyright © The Mc Graw-Hill Companies, Inc., 2007

Título original: *Sight Singing Complete*

Ficha catalográfica elaborada pelo Departamento Técnico do Sistema Integrado de Bibliotecas da USP

Carr, Maureen A.

Percepção Musical: Leitura Cantada à Primeira Vista / Maureen Carr, Bruce Benward; tradução da 7. ed. Adriana Lopes da Cunha Moreira. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2011.

376 p.; 27,5 cm. – (Série Didático-musical; 2).

Inclui índice de compositores e gêneros musicais.
Inclui glossário.
ISBN 978-85-314-1207-3 (Edusp)
ISBN 978-85-268-0870-6 (Editora da Unicamp)

1. Música. I. Benward, Bruce. II. Moreira, Adriana Lopes da Cunha. III. Título. IV. Título: Leitura cantada à primeira vista. V. Série.

CDD-780.07

Depósito Legal na Biblioteca Nacional, conforme Decreto Nº 10.944, de 14 de dezembro de 2004.

Direitos reservados à

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo
Av. Corifeu de Azevedo Marques, 1975, térreo
05581-001 – Butantã – São Paulo – SP – Brasil
Divisão Comercial: Tel. (11) 3091-4008 / 3091-4150
SAC (11) 3091-2911 – Fax (11) 3091-4151
www.edusp.com.br – e-mail: edusp@usp.br

Editora da Unicamp
Rua Caio Graco Prado, 50 – Campus Unicamp
13083-892 – Campinas – SP – Brasil
Tel./Fax: (19) 3521-7718 / 3521-7728
www.editora.unicamp.br – vendas@editora.unicamp.br

Printed in Brazil 2011

Foi feito o depósito legal

Sumário

Prefácio 15
Agradecimentos 21
Prefácio da tradução 23

Unidade 1

A Ritmo – Métrica simples: Durações com uma, duas ou três pulsações 25

SEÇÃO A1. Módulos em métrica simples 25

SEÇÃO A2. Frases em métrica simples 27

SEÇÃO A3. Criando uma frase coerente em métrica simples 28

B Modelos diatônicos e fragmentos melódicos para o canto de intervalos: 2M e 2m 28

SEÇÃO B1. Modelos diatônicos 28

SEÇÃO B2. Fragmentos melódicos em Fá maior 30

SEÇÃO B3. Criando uma frase coerente 32

SEÇÃO B4. Improvisação 32

C Melodias (modo maior): 2M e 2m 32

D Melodias (modo maior): 5J, 4J, 3M e 3m no interior da tríade de tônica, além de 2M e 2m 35

E Canto conjunto – Duas vozes: 2M e 2m 36

SEÇÃO E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares 36

SEÇÃO E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares 37

Unidade 2

A Ritmo – Métrica composta: Divisão da pulsação em três 39

SEÇÃO A1. Módulos em métrica composta 39

SEÇÃO A2. Frases em métrica composta 40

SEÇÃO A3. Criando uma frase coerente em métrica composta 42

B Modelos diatônicos e fragmentos melódicos para o canto de intervalos: 5J, 4J, 3M, 3m, 2M e 2m 43

SEÇÃO B1. Modelos diatônicos 43

SEÇÃO B2. Fragmentos melódicos em Sol maior (Mi menor e Sol menor) 44

SEÇÃO B3. Criando uma melodia coerente 46

SEÇÃO B4. Improvisação 46

C Melodias (modo maior): 5J, 4J, 3M e 3m no interior da tríade de tônica, além de 2M e 2m 47

D Melodias (modo maior): 5J, 4J, 3M e 3m no interior da tríade de tônica, além de 2M e 2m 48

SEÇÃO D1. Passagens extraídas de obras de Beethoven e Haydn 48

SEÇÃO D2. Canções e hinos *Amish* 51

E Canto conjunto – Duas vozes: 5J, 4J, 3M e 3m no interior da tríade de tônica, além de 2M e 2m 52

SEÇÃO E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares 52

SEÇÃO E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares 54

Unidade 3

A Ritmo – Métrica simples: Divisão da pulsação em dois 57

SEÇÃO A1. Módulos em métrica simples 57

SEÇÃO A2. Frases em métrica simples com divisão da pulsação em dois 58

SEÇÃO A3. Criando uma frase coerente em métrica simples 59

B Modelos diatônicos e fragmentos melódicos para o canto de intervalos:
8J, 5J, 4J, 3M, 3m, 2M e 2m 60

SEÇÃO B1. Modelos diatônicos 60

SEÇÃO B2. Fragmentos melódicos em Ré maior (Si menor e Ré menor) 61

SEÇÃO B3. Criando uma melodia coerente 62

SEÇÃO B4. Improvisação 62

C Melodias (modo maior): 5J, 4J, 3M e 3m no interior da tríade de tônica, além de 2M e 2m 63

D Melodias (modo menor) 65

SEÇÃO D1. 5J, 4J, 3M e 3m no interior da tríade de tônica 65

SEÇÃO D2. Escala menor natural, harmônica e melódica 65

SEÇÃO D3. 5J, 4J, 3M e 3m no interior da tríade de tônica, além de 2M e 2m 66

SEÇÃO D4. Transposição e Inversão 67

E Canto conjunto – Duas vozes: 5J, 4J, 3M e 3m no interior da tríade de tônica, além de 2M e 2m 69

SEÇÃO E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares 69

SEÇÃO E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares 70

Unidade 4

A Ritmo – Métrica simples: Subdivisão da pulsação em quatro 71

SEÇÃO A1. Módulos em métrica simples 71

SEÇÃO A2. Frases em métrica simples com subdivisão da pulsação em quatro 72

SEÇÃO A3. Criando uma frase coerente em métrica simples 73

B Modelos diatônicos e fragmentos melódicos para o canto de intervalos:
10m, 8J, 5J, 4J, 3M, 3m, 2M e 2m 74

SEÇÃO B1. Modelos diatônicos 74

SEÇÃO B2. Fragmentos melódicos em Lá maior (Fá♯ menor e Lá menor) 75

SEÇÃO B3. Criando uma melodia coerente 77

SEÇÃO B4. Improvisação 77

C Melodias (maior e menor): 5J, 4J, 3M, 3m, 2M e 2m 78

D Melodias (maior e menor): 5J, 4J, 3M, 3m, 2M e 2m 82

SEÇÃO D1. Canções de Schubert 82

SEÇÃO D2. Leitura em claves diversas 84

E Canto conjunto 85

SEÇÃO E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares 85

SEÇÃO E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares 87

Unidade 5

A Ritmo – Métrica simples: Divisão irregular da pulsação (tercina) 91

SEÇÃO A1. Módulos em métrica simples 91

SEÇÃO A2. Frases em métrica simples com divisão irregular da pulsação (tercina) 92

SEÇÃO A3. Criando uma frase coerente em métrica simples, com uma tercina como exemplo de divisão irregular da pulsação 93

B Modelos diatônicos e fragmentos melódicos para o canto de intervalos – Novos intervalos: 6M e 6m 94

SEÇÃO B1. Modelos diatônicos 94

SEÇÃO B2. Fragmentos melódicos em Fá maior (e Ré menor) 95

SEÇÃO B3. Criando uma melodia coerente 96

SEÇÃO B4. Improvisação 97

C Melodias (maior e menor) – Novos intervalos: 6M e 6m 98

D Melodias (maior e menor) – Novos intervalos: 6M e 6m 101

E Canto conjunto 106

SEÇÃO E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares 106

SEÇÃO E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares 111

Unidade 6

A Ritmo – Métrica simples: Subdivisão da pulsação em quatro, em passagens mais difíceis 113

SEÇÃO A1. Módulos em métrica simples 113

SEÇÃO A2. Frases em métrica simples 114

SEÇÃO A3. Criando uma frase coerente em métrica simples 116

B Modelos diatônicos e fragmentos melódicos para o canto de intervalos – Revisão: 6M e 6m 116

SEÇÃO B1. Modelos diatônicos 116

SEÇÃO B2. Fragmentos melódicos em Si♭ maior (Si♭ menor e Sol menor) 118

SEÇÃO B3. Criando uma melodia coerente 119
SEÇÃO B4. Improvisação 119

C Melodias (maior e menor): 6M e 6m 120

D Melodias (maior e menor): 6M e 6m 124
SEÇÃO D1. Robert Schumann 124
SEÇÃO D2. De Bach a Barber 126

E Canto conjunto 128
SEÇÃO E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares 128
SEÇÃO E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares 131

Unidade 7

A Ritmo – Revisão da métrica simples com ênfase na divisão irregular da pulsação: tercina 133
SEÇÃO A1. Módulos em métrica simples 133
SEÇÃO A2. Frases em métrica simples com divisão irregular da pulsação: tercina 134
SEÇÃO A3. Criando uma frase coerente em métrica simples 136

B Modelos diatônicos e fragmentos melódicos para o canto de intervalos – Novo intervalo: 7m 136
SEÇÃO B1. Modelos diatônicos 136
SEÇÃO B2. Fragmentos melódicos em Mi♭ maior 137
SEÇÃO B3. Criando uma melodia coerente 138
SEÇÃO B4. Improvisação 139

C Melodias (maior e menor): 6M e 6m 140
SEÇÃO C1. Melodias extraídas de canções e obras instrumentais compostas por Beethoven 140
SEÇÃO C2. Melodias curtas 141

D Melodias (maior e menor): 6M e 6m 142

E Canto conjunto 144
SEÇÃO E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares 144
SEÇÃO E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares 146

Unidade 8

A Ritmo – Revisão da métrica simples e da métrica composta 149
SEÇÃO A1. Módulos em métrica simples 149
SEÇÃO A2. Frases em métrica composta 149
SEÇÃO A3. Criando uma frase coerente em métrica simples ou composta 152

B Modelos diatônicos e fragmentos melódicos para o canto de intervalos – Novo intervalo: 7M 153
SEÇÃO B1. Modelos diatônicos 153
SEÇÃO B2. Fragmentos melódicos em Dó menor, Mi♭ maior e Mi♭ menor 154

SEÇÃO B3. Criando uma melodia coerente 156

SEÇÃO B4. Improvisação 156

C Melodias (maior e menor): 7m 157

SEÇÃO C1. Melodias extraídas de óperas compostas por Verdi, Puccini, Haendel e Pergolesi 157

SEÇÃO C2. Passagens extraídas de Cantatas compostas por J. S. Bach 159

D Melodias (maior e menor): 7m 160

SEÇÃO D1. Canções folclóricas originárias de Northern Woods, nos Estados Unidos e do Haiti, além de melodias extraídas de obras instrumentais compostas por Bach e Bruckner 160

E Canto conjunto 163

SEÇÃO E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares 163

SEÇÃO E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares 163

Unidade 9

A Ritmo – Métrica composta: Subdivisão da pulsação 171

SEÇÃO A1. Módulos em métrica composta 171

SEÇÃO A2. Frases em métrica simples e composta com subdivisões em tercinas 172

SEÇÃO A3. Criando uma frase coerente em métrica composta 173

B Modelos diatônicos e fragmentos melódicos para o canto de intervalos – Novos intervalos: 4A e 5d 173

SEÇÃO B1. Modelos diatônicos 173

SEÇÃO B2. Fragmentos melódicos em Mi maior (Dó♯ menor e Mi menor) 175

SEÇÃO B3. Criando uma melodia coerente 177

SEÇÃO B4. Improvisação 177

C Melodias (modo maior): Alterações cromáticas, com modulação e sem modulação 180

D Melodias (modo maior): Alterações cromáticas, com modulação e sem modulação 182

SEÇÃO D1. Canções de Mozart 182

SEÇÃO D2. Melodias de óperas compostas durante o século XVIII, por Rameau e Pergolesi 186

E Canto conjunto 187

SEÇÃO E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares 187

SEÇÃO E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares 191

Unidade 10

A Ritmo – Métrica simples: Métrica mista e divisão irregular da pulsação 201

SEÇÃO A1. Módulos em métrica simples 201

SEÇÃO A2. Frases em métrica simples, com tercinas 202

SEÇÃO A3. Criando uma frase coerente em métrica simples 204

B Modelos diatônicos, modelos cromáticos e fragmentos melódicos para o estudo de intervalos – Revisão: 4A e 5d 205

SEÇÃO B1. Modelos diatônicos e cromáticos 205

SEÇÃO B2. Fragmentos melódicos em Mi maior (Dó♯ menor e Mi menor) 206

SEÇÃO B3. Criando uma melodia coerente 208

SEÇÃO B4. Improvisação 209

C Melodias com alterações cromáticas 212

D Melodias com alterações cromáticas: Com modulação 216

E Canto conjunto 218

SEÇÃO E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares 218

SEÇÃO E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares 220

Unidade 11

A Ritmo – Métrica composta e métrica simples: Divisões irregulares da pulsação (quiáltera com quatro notas na métrica composta e tercina na métrica simples) 221

SEÇÃO A1. Módulos em métrica composta e em métrica simples 221

SEÇÃO A2. Frases em métrica composta e em métrica simples, com divisões irregulares da pulsação 222

SEÇÃO A3. Criando uma frase coerente em métrica composta e em métrica simples 223

B Modelos diatônicos, modelos cromáticos e fragmentos melódicos para o estudo de intervalos – Novos intervalos: 7d e 2A 224

SEÇÃO B1. Modelos diatônicos e cromáticos 224

SEÇÃO B2. Fragmentos melódicos em Sol♯ menor 226

SEÇÃO B3. Criando uma melodia coerente 228

SEÇÃO B4. Improvisação 229

C Melodias com características modais pouco comuns 230

D Melodias – Alterações cromáticas: Com modulação e sem modulação 235

SEÇÃO D1. Melodias sacras de origens diversas 235

SEÇÃO D2. Canções de Brahms 237

E Canto conjunto 240

SEÇÃO E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares 240

SEÇÃO E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares 244

Unidade 12

A Ritmo – Métrica composta e métrica simples: Subdivisões da pulsação em oito 247

SEÇÃO A1. Módulos em métrica composta e em métrica simples 247

SEÇÃO A2. Frases em métrica composta e em métrica simples, com subdivisões da pulsação em oito 248

SEÇÃO A3. Criando uma frase coerente em métrica composta e em métrica simples 249

B Modelos diatônicos, modelos cromáticos e fragmentos melódicos para o estudo de intervalos – Novos intervalos: 6A e 3d 250

SEÇÃO B1. Modelos diatônicos e cromáticos 250

SEÇÃO B2. Fragmentos melódicos em Si menor e Si maior 251

SEÇÃO B3. Criando uma melodia coerente 254

SEÇÃO B4. Improvisação 254

C Melodias com características modais pouco comuns 255

D Melodias – Alterações cromáticas: Com modulação e sem modulação 263

SEÇÃO D1. Melodias de Schubert 263

SEÇÃO D2. Leitura em claves diversas e transposição 266

E Canto conjunto 270

SEÇÃO E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares 270

SEÇÃO E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares 276

Unidade 13

A Ritmo – Métrica simples: A tercina que ocupa dois tempos 279

SEÇÃO A1. Módulos em métrica simples 279

SEÇÃO A2. Frases em métrica simples, com tercinas que ocupam dois tempos 280

SEÇÃO A3. Criando uma frase coerente em métrica simples, com tercinas que ocupam dois tempos 281

B Modelos diatônicos, modelos cromáticos e fragmentos melódicos para o estudo de intervalos – Novo intervalo: 4d 281

SEÇÃO B1. Modelos diatônicos e cromáticos 281

SEÇÃO B2. Fragmentos melódicos em Láb maior (e Fá menor) 282

SEÇÃO B3. Criando uma melodia coerente 283

SEÇÃO B4. Improvisação 284

C Melodias relacionadas ao Jazz 284

SEÇÃO C1. O repertório Blues 284

SEÇÃO C2. Vocalizações de Alec Wilder 288

D Melodias compostas por Duke Ellington 292

E Canto conjunto 296

SEÇÃO E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares 296

SEÇÃO E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares 298

Unidade 14

A Ritmo – Métrica simples e métrica composta: Tercina que ocupa a divisão da pulsação 301

SEÇÃO A1. Módulos em métrica simples 301

SEÇÃO A2. Frases em métrica simples e em métrica composta, com tercinas que ocupam a divisão da pulsação 302

SEÇÃO A3. Criando uma frase coerente em métrica simples, com tercinas que ocupam a divisão da pulsação 303

B Modelos diatônicos, cromáticos, de tons inteiros, octatônicos e fragmentos melódicos para o estudo de intervalos 303

SEÇÃO B1. Modelos diatônicos, cromáticos, de tons inteiro e octatônicos 303

SEÇÃO B2. Fragmentos melódicos – Todos os intervalos 306

SEÇÃO B3. Criando uma melodia coerente 308

SEÇÃO B4. Improvisação 308

C Canções mundanas do século XX, compostas por Arnold Schoenberg 310

D Canções do século XX 314

SEÇÃO D1. Canções compostas por Ravel, Holst e Carter 314

SEÇÃO D2. Melodias compostas por Stravinsky (*Pastorale*) e Rossini (*Du séjour de la lumière* e *Sombre forêt*) 319

E Canto conjunto 323

SEÇÃO E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares 323

SEÇÃO E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares 324

Unidade 15

A Ritmo – Métrica mista 327

SEÇÃO A1. Módulos em métrica mista 327

SEÇÃO A2. Frases em métrica mista 327

SEÇÃO A3. Criando uma frase coerente em métrica mista 329

B Modelos atonais e fragmentos melódicos para o estudo de intervalos – Todos os intervalos 329

SEÇÃO B1. Modelos atonais 329

SEÇÃO B2. Fragmentos melódicos – Todos os intervalos 331

SEÇÃO B3. Criando uma melodia coerente 333

SEÇÃO B4. Improvisação 333

C Melodias do século XX para um estudo atento e preparação 333

D Vocalizações de Honegger e Martinů 339

E Polifonia do século XX 340

SEÇÃO E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares 340

SEÇÃO E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares 349

Unidade 16

A Ritmo – Passagem de obra para percussão composta no século XX 351

B Modelos dodecafônicos e fragmentos melódicos para o estudo de intervalos 353

SEÇÃO B1. Modelos: díades, tricordes, tetracordes, pentacordes e hexacordes 353

SEÇÃO B2. Fragmentos melódicos: Séries dodecafônicas 354

SEÇÃO B3. Criando uma melodia coerente 356

SEÇÃO B4. Improvisação 356

C e D Melodias do século XX para um estudo atento e preparação 356

E Polifonia do século XX 359

SEÇÃO E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares 359

SEÇÃO E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares 369

Prefácio

Introdução

> *O ouvido tende ao ócio, acomodando-se com o que lhe parece familiar e se chocando com o inesperado; os olhos, por outro lado, inclinam-se à impaciência, ansiando pelo original e se entediando com a repetição. Assim, a maioria dos ouvintes prefere os concertos dos mestres de outrora e somente os mais eruditos são propensos a ouvir as novas obras, da mesma forma que a maioria dos leitores busca o último livro e aos eruditos subsistem os clássicos do passado*[1].

Essa passagem foi extraída do ensaio "Hic et Ille" ("Isto e aquilo"), escrito pelo autor britânico W. H. Auden. Resta-nos conjeturar se Auden consideraria que a sétima edição do livro *Sight Singing Complete* conseguiria remediar a situação descrita por ele. Com a finalidade de abrandar o "impacto" do "inesperado", esta edição parte de um repertório familiar e segue moderadamente em direção a um repertório menos comum, de maneira sistemática e cumulativa. Essa estratégia pode ser observada nas três novas vertentes que se combinam nessa sétima edição: (1) a arte da vocalização, (2) a arte da improvisação, e (3) a arte da leitura à primeira vista de partituras com a grade completa. O desenvolvimento dessas três vertentes se deu com base em atividades propostas na sexta edição. As vocalizações derivam do exercício com modelos e fragmentos melódicos (seções B1 e B2); a improvisação advém do exercício que propõe a criação de frases coerentes (seções A3 e B3); e a leitura de partituras com a grade completa, do exercício para o canto conjunto (seções E1 e E2). Na sétima edição, exemplos dos últimos nove séculos foram acrescentados, complementando os já existentes; por outro lado, exemplos que figuravam nas edições anteriores foram suprimidos. Dentre as novas passagens, destacamos canções de Hildegard von Bingen (século XII); melodias de trovadores franceses dos séculos XII e XIII (incluindo uma *Chanson* de Ricardo Coração de Leão); o hoqueto da parte do tenor, do *David* de Machaut (século XIV); passagens dos *Sete Salmos Penitenciais* de Orlando di Lasso (século XVI); cânones de Johann Joseph Fux (séculos XVII e XVIII); canções sem palavras, de compositores do século XX, como os *Vocalise-études* de Gabriel Fauré, Arthur Honegger, Bohuslav Martinů e Darius Milhaud, assim como os *Vocalises* de Alec Wilder, compostos para Eileen Farrell; um *Epigram* de Zoltán Kodály; uma *Pastorale* de Igor Stravinsky; árias ornamentadas de Gioacchino Rossini; bem como canções de cabaré e cânones de Arnold Schoenberg, incluindo um tributo ao aniversário de Alban Berg. A sétima edição termina com a leitura da partitura completa de *Es ist genug!* (Já basta!), da Cantata n. 60 de Johann Sebastian Bach, citada por Alban Berg no segundo movimento de seu Concerto para violino. Se comparada à edição anterior, a sétima edição foi expandida em aproximadamente 30%.

1. Esta passagem foi extraída do ensaio "Hic et Ille", que integra o livro escrito pelo poeta e crítico inglês Wystan Hugh Auden, *The Dyer's Hand and Other Essays* (London, Faber and Faber, 1963, p. 100), originalmente publicado no periódico *Encounter* 6, n. 4 (em abril de 1956). Em parceria com Chester Kalmann (1921-75), W. H. Auden (1907-73) redigiu o libreto de *The Rake's Progress*, ópera composta por Igor Stravinsky (1881-1971) entre 1948 e 1951, logo após o primeiro encontro que tiveram em 1947.

A arte da vocalização

Vocalizações voltadas sistematicamente a padrões com graus conjuntos descendentes, partindo do quinto grau de uma escala e atingindo o primeiro grau, estendem-se da unidade 1-B1 à unidade 7-B4, em que a progressão I-V^7-I sustenta novo tipo de contorno melódico. Nessas vocalizações, o contexto harmônico expandido pelo uso da sétima é utilizado como base para a formação de padrões de modulação e improvisação. Nas últimas unidades, os supracitados *Vocalise-études* e *Vocalises* são auxiliares à inserção no repertório das complexidades do cromatismo.

A arte da improvisação

A arte da improvisação desenvolve-se paralelamente à arte da vocalização e à prática das árias ornamentadas. Um exemplo do relacionamento entre essas atividades pode ser encontrado na unidade 15-B4, que complementa a unidade 14-D2 e traz reduções rítmicas de passagens da *Pastorale* de Stravinsky e de *Du séjour de la lumière* de Rossini, com o intuito de estruturar improvisações. Ambos os exemplos enfatizam os mesmos graus alterados de uma escala maior (quarta aumentada e sétima menor). Mesmo nesse ponto do livro, é provável que os alunos não tenham qualquer sensação de "impacto" ao interagirem com essas alterações "inesperadas", uma vez que o percurso do "familiar" ao "não familiar" vem ocorrendo de maneira branda. No final do livro, os alunos estarão aptos a improvisar de acordo com as diversas tendências composicionais trabalhadas, incluindo o jazz. O ponto crucial da unidade 13 é o exercício 13-B4 em que os alunos improvisam melodia e texto com base em *Mood Indigo,* de Duke Ellington. Essa unidade contém, ainda, outras melodias compostas por Duke Ellington (15-D: 1-10) e vocalizações de Alec Wilder (15-C: 1-5). O fato de Wilder associar aspectos do jazz e da música erudita presta significado ímpar à sua obra.

A arte da leitura à primeira vista da partitura para orquestra

A prática de solfejos em claves não comumente usadas – ou como diria Auden, claves "inesperadas" – é conteúdo essencial para a formação de um bom músico. Aprender a leitura à primeira vista em partituras com a grade completa traz numerosas vantagens, como reforçar a leitura intervalar, constituir um estágio para a transposição e auxiliar os alunos a ouvir partituras orquestrais através do "olhar", ou seja, criar uma imagem sonora da obra. A leitura em diversas claves é apresentada como um exercício de canto conjunto, inicialmente com duas vozes escritas na clave de soprano[2], em textura polifônica imitativa. Espera-se que os alunos se tornem proficientes na leitura das três posições da clave de dó: soprano, contralto e tenor.

"Ouvir música com os olhos" tem sido o propósito do livro *Sight Singing Complete* desde a sua primeira edição, em 1965. Com o intuito de atingir esse objetivo, foi planejada uma seqüência de eventos. Ao interagirem com esse processo, os alunos terão sua habilidade auditiva desenvolvida, até que se sintam capazes de promover uma reversão do processo composicional que se dá do som ao símbolo – ou seja, partirão do símbolo para chegar ao som. Assim como há artistas visuais que se referem a "olhos que pensam" (Klee), dramaturgos e poetas, a "olhos da mente" (Shakespeare) e psicólogos, a "olhos da alma", os músicos trabalharão com o propósito de desenvolver "olhos que ouvem". Apenas quando forem capazes de traduzir em sons os símbolos musicais presentes no nível concreto da notação musical é que os alunos poderão compreender as idéias musicais abstratas transmitidas pelas composições. A tarefa de se

2. N. T.: O termo clave de soprano refere-se à clave de dó posicionada na primeira linha do pentagrama; na referência ao contralto, a clave de dó ocupa a terceira linha; em relação ao tenor, está estabelecida na quarta linha.

observar cuidadosamente uma partitura, podendo ouvi-la a partir da leitura, constitui o resultado mais significativo deste livro.

A idéia de reprodução mental de uma obra de arte não é exclusiva da música. Por exemplo, um estudioso de drama elisabetano incita um leitor de uma peça de Shakespeare a "recitar a peça em sua mente, considerando o conhecimento de detalhes do texto inerente a um ator, que ouve e vê cada momento da peça"[3]. O estudante de música tem exatamente o mesmo objetivo: ser capaz de reproduzir mentalmente o conteúdo de uma partitura, ouvindo e vendo cada momento musical – considerado o detalhamento da compreensão musical de um regente, intérprete ou compositor.

Ao aluno

Estratégias que ajudam

A leitura à primeira vista é um dos meios mais práticos que os alunos têm para demonstrar o processo de "audição" daquilo que estão "lendo" na partitura. Por essa razão, diversas estratégias foram desenvolvidas para auxiliar o desenvolvimento das habilidades auditivas dos alunos.

1. **Sílabas ou números.** Aprenda por completo o sistema silábico ou numérico proposto por seu professor. Para que você possa julgar sua leitura à primeira vista, é importante "ter consciência" da equivalência existente entre os graus da escala e todas as notas da melodia, comunicando esta informação tanto ao seu professor como a você mesmo.

2. **Intervalos.** Saber como soa o *mi* quando você está cantando o *dó* é algo a que você se deve acostumar. Inicialmente, isso pode ser difícil, mas depois que você tiver consciência de que a distância entre *dó* e *mi* é a mesma existente entre *fá* e *lá*, ou *sol* e *si*, seu problema irá diminuir consideravelmente. Aprender a cantar os intervalos (distância entre duas alturas) é uma prática de extrema importância.

3. **Familiaridade com a escala.** Descubra a tonalidade de cada melodia e cante a escala correspondente antes de cantar a melodia inteira.

4. **Sons referenciais.** Isole o 1º, o 3º e o 5º graus da escala e cante-os até memorizá-los. Depois, pelo menos por um tempo, circule esses sons de referência na melodia que for ler.

5. **A tônica.** Você deverá sentir-se apto a poder parar de cantar a qualquer momento e saber cantar a tônica (primeiro grau da escala) imediatamente. Tente fazer isso algumas vezes, para certificar-se de que é possível.

6. **"Ouvir" o que está sendo "visto".** Pratique a leitura mental da melodia, pensando (ao invés de cantar) em como soa cada som. Quanto antes você conseguir fazer isso, tanto mais rápido será o desenvolvimento dos "olhos que ouvem".

7. **Andamento constante.** Ao realizar uma leitura à primeira vista, evite parar e começar a toda hora. Isso é indicativo de que o andamento escolhido está muito rápido, o que faz com que sua voz siga à frente da sua mente.

3. Robert Hapgood, "Shakespeare and the Included Spectator". Este comentário pode ser encontrado em "Laughter in the Last Plays", do ensaio *Shakespeare's Plays in Performance*, de John Russell Brown (London, 1967), que integra o livro *Reinterpretations of Elizabethan Drama*, editado por Norman Rabkin (New York, Columbia University Press, 1969, p. 133). Esse ensaio foi citado também por Michael Cohen, em *Hamlet in My Mind's Eye* (Athens/London, University of Georgia Press, 1989).

8. **Ritmo.** No início, tentar sincronizar a próxima altura e o ritmo pode parecer difícil. Nessa fase, antes de cantar, percuta o ritmo com palmas. Essa técnica de se "separar para conquistar" será consideravelmente útil e em pouco tempo você estará apto a coordenar ambos desde a primeira leitura.

Ao professor

Especial para esta sétima edição

Esta nova edição contém as revisões que seguem:

1. **A arte da vocalização**

   Incorporada nas seções B4 (Improvisação) das unidades 7-12.

   Canções sem palavras, concebidas por compositores do século XX na forma de vocalizes (unidades 11-C, 12-C, 13-C, 12-D, 14-D, 15-D).

2. **A arte da improvisação** (unidades 1-16, seções B4: Improvisação).
3. **A arte da leitura à primeira vista de partituras com a grade completa** (seções E2: Canto conjunto, com leitura em claves não familiares).
4. **Canções mundanas** de Arnold Schoenberg (unidade 14-C).
5. **Melodias adicionais** intercaladas com o material anteriormente existente ao longo do livro, incluindo obras compostas nos séculos XII, XIII, XIV.
6. **Exercícios adicionais de contraponto (principalmente canônico)** (seções E1: Canto conjunto, com leitura em claves familiares).
7. **Padrões de regência** desenhados por Dennis Glocke, regente de Bandas Sinfônicas na Penn State School of Music, Estados Unidos.

Formato do texto

Este texto está dividido em dezesseis unidades. Com exceção da última, em que há uma fusão entre as partes C e D, cada unidade contém cinco partes: A, B, C, D, E. Cada parte constitui um passo do procedimento que se desenvolve durante as dezesseis unidades.

A: Ritmo

Cada unidade (exceto a unidade 16) é iniciada pela execução de módulos rítmicos, que depois são combinados e formam frases. Em seguida, os alunos são incitados a criar frases coerentes a partir dos módulos que acabaram de aprender. Embora não seja fornecido nesta edição, recomendamos fortemente que seja adotado um sistema de sílabas rítmicas. Além disso, são apresentados padrões de regência desenhados por Dennis Glocke.

B: Modelos e fragmentos melódicos para o estudo de intervalos

Esta parte tem por objetivo apresentar aos alunos padrões melódicos extraídos da literatura musical. Inicialmente, focamos o desenvolvimento da audição e do canto na fase anterior à leitura das passagens da literatura, para que os alunos tenham a oportunidade de se familiarizar com a sonoridade de padrões melódicos antes de se preocuparem com o aprimoramento da leitura musical. Quanto ao processo de fragmentação melódica, este atende a vários propósitos. Nas unidades iniciais, a brevidade de cada fragmento permite que os estudantes se concentrem em um elemento musical específico, ou em elementos das harmonias dadas. Nas unidades mais adiantadas, os fragmentos melódicos vão se tornando cada vez mais longos, acompanhando o grau de complexidade das estruturas cromáticas e atonais.

Na seção B3, propomos que os alunos criem melodias coerentes, com base nos fragmentos melódicos que acabaram de aprender. (Para que adquiram a experiência de ler em quaisquer das tonalidades que integram o ciclo das quintas, fizemos questão de introduzi-las sistematicamente no decorrer das unidades.)

A seção B4 promove o desenvolvimento da arte da improvisação. Nas unidades 7-12, esta seção incorpora exercícios de vocalização.

C: Melodias curtas e mais fáceis para serem cantadas à primeira vista

Esta parte oferece uma oportunidade para os alunos testarem suas habilidades na leitura à primeira vista, no que se refere a continuidade, precisão e musicalidade. Traz melodias curtas, com poucos problemas intervalares ou rítmicos, que requerem pouca ou nenhuma preparação e que devem ser perfeitamente realizadas na primeira execução.

D: Melodias para um estudo mais abrangente

A parte D das unidades 1-14 é formada inteiramente por melodias tonais, sendo bastante adequada ao solfejo, ou aos sistemas numéricos. O material das unidades 15 e 16 é mais contemporâneo, por isso sistemas como o de "sílaba neutra", o dó fixo cromático, ou o de números inteiros de 0-11 são mais adequados. (Note que na unidade 16, as partes C e D estão fundidas.)

E: Passagens musicais para o canto conjunto

Esta seção traz passagens musicais para o canto conjunto, com leitura em claves familiares e não familiares, tendo sido bastante expandida nesta edição, uma vez que constituem experiências que visam desenvolver tanto a concentração como a leitura nas claves de *dó*.

Os sistemas possíveis

Para a prática dos exercícios aqui propostos, os professores mais experientes podem escolher ou desenvolver o sistema de leitura que lhes pareça mais confortável. Aos que estão ministrando este curso pela primeira vez, listamos alguns sistemas existentes:

Dó móvel. Em um dos sistemas com *dó móvel*, a tônica no modo maior ou menor é sempre denominada *dó*; em outro sistema *móvel*, a tônica dos modos menores é representada pelo *lá*.

Dó fixo. A denominação *dó* corresponde sempre ao mesmo som, independendo da tonalidade. Em um dos sistemas com *dó fixo*, apenas sete sílabas são utilizadas, mesmo que existam alterações cromáticas; em outro sistema, as alterações cromáticas são consideradas (caracterizando o sistema cromático com *dó fixo*).

Números móveis. Similar aos sistemas com *dó móvel*, os números (geralmente de 1-7) substituem as sílabas, de maneira que a tônica corresponde ao "1".

Números fixos. Semelhante ao sistema com *dó fixo cromático*, o "0" é associado sempre à mesma nota (habitualmente, o *dó*).

ALGUNS SISTEMAS FIXOS E MÓVEIS PARA TONALIDADES MAIORES

Escala de Sol maior	G	A	B	C	D	E	F#	G
Sete sílabas com dó móvel	Dó	Ré	Mi	Fá	Sol	Lá	Ti	Dó
Sete sílabas com dó fixo	Sol	Lá	Ti	Dó	Ré	Mi	Fá	Sol
Sete números com sistema móvel	1	2	3	4	5	6	7	1

ALGUNS SISTEMAS MÓVEIS PARA TONALIDADES MENORES

Escala de Sol menor harmônica	G	A	Bb	C	D	Eb	F#	G
Modo menor com base em lá	Lá	Ti	Dó	Ré	Mi	Fá	Si	Lá
Modo menor com base em dó	Dó	Ré	Me	Fá	Sol	Le	Ti	Dó
Modo menor com base no nº 1	1	2	3	4	5	6	7	1

ALGUNS SISTEMAS SILÁBICOS OU NUMÉRICOS PARA OS DOZE SONS

Escala de Sol maior	G	(G#)	A	(A#)	B	C	(C#)	D	(D#)	E	(E#)	F#
12 sons com dó fixo	*Sol	Si	Lá	Li	Ti	Dó	Di	Ré	Ri	Mi	Mis	Fi
12 sons com números fixos	7	8	9	10	11	0	1	2	3	4	5	6

*Observação: A ordem descendente é: Sol Se Fa Mi Me Re Ra Do Ti Te La Le Sol

Agradecimentos

Nessa sétima edição do livro *Sight Singing Complete*, gostaria de expressar minha mais calorosa gratidão a Bruce Benward, que iniciou esse texto em 1965 e generosamente me convidou a participar desde a quinta edição. Benward foi um valoroso orientador durante minha pós-graduação, na Universidade de Wisconsin-Madison e sou imensamente grata a ele por nossas colaborações pedagógicas. Sua esposa Gene, falecida em 2004, cooperou com a pesquisa de exemplos musicais para as edições iniciais.

Gostaria de agradecer também ao amor e dedicação de meus pais, Bernard M. e Emily J. Carr, que sempre me encorajaram na vida profissional e continuam sendo a luz que me guia. Em sua ausência, seu filho Bernard T. Carr tem sido um irmão atencioso, ao que sou extremamente grata. Meu irmão, minha cunhada Brenda e demais membros de sua família, além de minha prima Joan, formam uma poderosa rede de apoio, juntamente com Cathy e Bill Anderson, Anne e Michael Lescanic, e Matthew T. Laffey, OSB (Oblato de São Benedito).

Sou grata aos meus alunos e colegas, bem como aos administradores da School of Music e do College of Arts and Architecture, da Pennsylvania State University (Penn State), por sua cordialidade e por nunca perderem o entusiasmo em relação ao meu trabalho. A Dennis Glocke, regente de Bandas Sinfônicas da Penn State, que contribuiu com elegantes desenhos que simbolizam gestos de regência. A Marylène Dosse, distinta professora de piano, que generosamente dispôs de parte do seu tempo e nos aproximou de um editor francês, para tratar dos assuntos relacionados a permissões editoriais. A outros colegas da Penn State, que nos auxiliaram na tradução de títulos: Richard D. Green, Marica S. Tacconi e Charles D. Youmans, juntamente com Lynn E. Palermo, da Susquehanna University e Julia Kreinen, da Hebrew University de Jerusalém. A Severine Neff, da University of North Carolina em Chapel Hill, que nos ajudou com a interpretação do cânone de Schoenberg, presente na unidade 15. Fui agraciada por poder contar com Amanda L. Maple, chefe da Biblioteca de Artes e Humanidades da Penn State, e membros de sua equipe, assim como colegas da Inter-Biblioteca Loan Borrowing. A Phillip M. Torbert, que contribuiu com o design final da capa.

Finalmente, gostaria de expressar minha gratidão aos seguintes revisores, que prestaram auxílios importantes à proposta que resultou na sétima edição: Thomas W. Acord, da California State University Hayward; John Bleuel, da State University of West Georgia; Claire Boge, da Miami University; Teresa Davidian, da Tarleton State University; Warren Gooch, da Truman State Univesity; Earl Holt, da North Harris College; Cherise D. Leiter, da Metropolitan State College of Denver; Larry L. Stukenholtz, da St. Louis Community College; Eleanor Trawick, da Ball State University.

Ademais, quero agradecer aos editores pela atenção extraordinária que deram a mim e ao meu manuscrito: Chris Freitag e Melody Marcus, editores patrocinadores; Beth Ebenstein, assistente editorial; Beth Baugh, editora de desenvolvimento; Anne Wallingford, coordenadora de permissões; Barbara Hacha, editora de manuscrito; Holly Paulsen, gerente de projeto; Cassandra Chu, gerente de design; James L. Zychowicz e Mary Ann Fraley, da A-R Editions, responsáveis pela codificação da notação musical. Cada passo do processo que resultou na publicação deste livro foi caracterizado por profissionalismo, humanismo e otimismo.

Prefácio da tradução

Voltada à prática da leitura cantada à primeira vista (solfejo), a edição brasileira do título *Sight Singing Complete* deve ser estudada paralelamente ao livro *Percepção musical: prática auditiva para músicos,* por sua vez uma tradução do original *Ear Training: a Technique for Listening*, de Bruce Benward e J. Timothy Kolosick. Ambos os títulos constituem valorosa opção para a construção de uma técnica auditiva dirigida à prática musical.

Enfatizo que a interpretação de cada frase rítmica, vocalização, improvisação, ou passagem originária da literatura seja sempre musical. E essa musicalidade deve ser resultante da busca por um fraseado coerente e fluente, com precisão dinâmica e embasamento na compreensão da passagem, tanto no nível estrutural como estilístico.

Em minha experiência junto ao ministério da disciplina Percepção Musical no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, pude observar que os exercícios rítmicos das partes A são melhor aproveitados se lhes for sugerida a manutenção de uma pulsação entre 90-120 para as seções A1 e entre 60-100 para as seções A2. No primeiro caso, as unidades de tempo podem ser igualadas, de maneira que o pulso se mantenha constante enquanto o olhar desenvolve a leitura das figuras diversas; no segundo caso, uma justaposição de exercícios com unidades de tempo díspares, sem que exista uma pausa entre eles, será auxiliar à interpretação de obras com métrica mista.

As breves passagens que formam as partes C e D podem ser transpostas por uma vez, imediatamente após a leitura à primeira vista, a intervalos diversos solicitados pelo professor. Os nomes das notas devem ser pronunciados, para que os alunos desenvolvam consciência do campo harmônico da nova tonalidade. Inicialmente, sugiro a transposição com base nos intervalos de segunda, depois de terça e assim por diante. Essa prática contribuirá para maior familiaridade e agilidade em relação à transposição.

Finalmente, para o aquecimento que antecede a série de leituras à primeira vista, sugiro o uso de modelos que incluam os intervalos a serem trabalhados na unidade e que sejam formados com base nas escalas pentatônica, de tons inteiros e octatônica, dentre outras. Além de cumprir a função primeira do aquecimento, este procedimento prepara a audição dos alunos, tanto para as passagens que serão lidas na aula em questão, como para a interação com o repertório dos séculos XX e XXI.

Adriana Lopes da Cunha Moreira

Unidade 1

A Ritmo – Métrica simples: Durações com uma, duas ou três pulsações

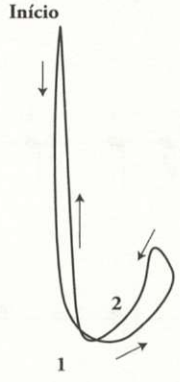
SEÇÃO A1. Módulos em métrica simples

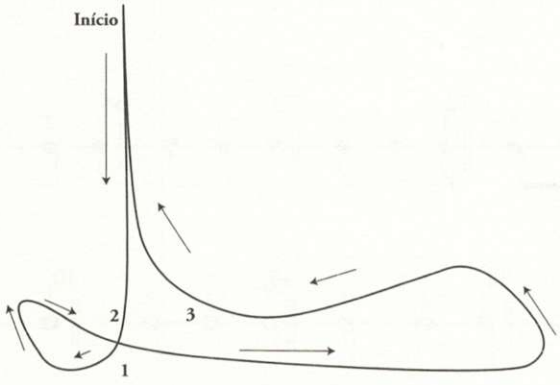
Cante as breves passagens que formam cada módulo dado, usando uma sílaba neutra. Comece repetindo cada módulo diversas vezes. Depois, cante o exercício de maneira contínua, considerando a sucessão dos módulos.

Perceba que as durações das notas e pausas nesses módulos compreendem uma, duas ou três pulsações. A semínima corresponde a uma pulsação em métricas como $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ e $\frac{4}{4}$; a colcheia, em métricas como $\frac{3}{8}$ e $\frac{4}{8}$; a semicolcheia, em $\frac{4}{16}$; a mínima, em $\frac{4}{2}$; a semibreve, em $\frac{3}{1}$ e assim por diante. Nos capítulos seguintes, você irá aprender a dividir as pulsações. Esse processo irá ajudá-lo a entender quais são as diferenças existentes entre a métrica simples e a composta.

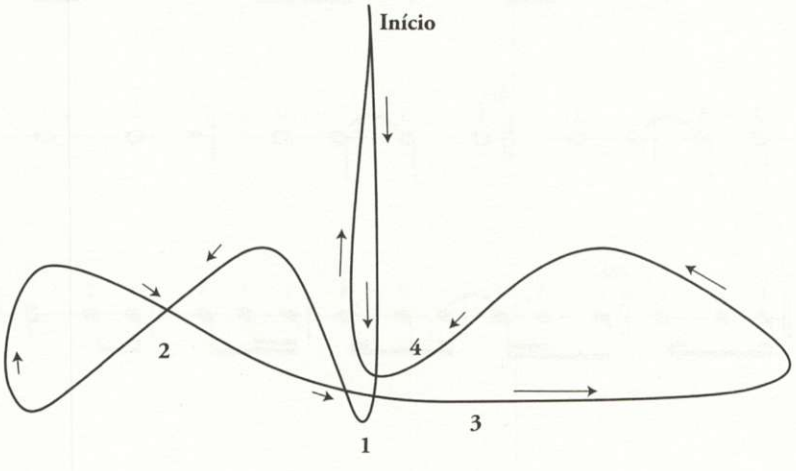
Para uma explicação completa a respeito das diferenças existentes entre a métrica simples e a composta, consulte o primeiro volume do livro *Music in Theory and Practice*, escrito por Benward e Saker (página 10, na 7ª edição).

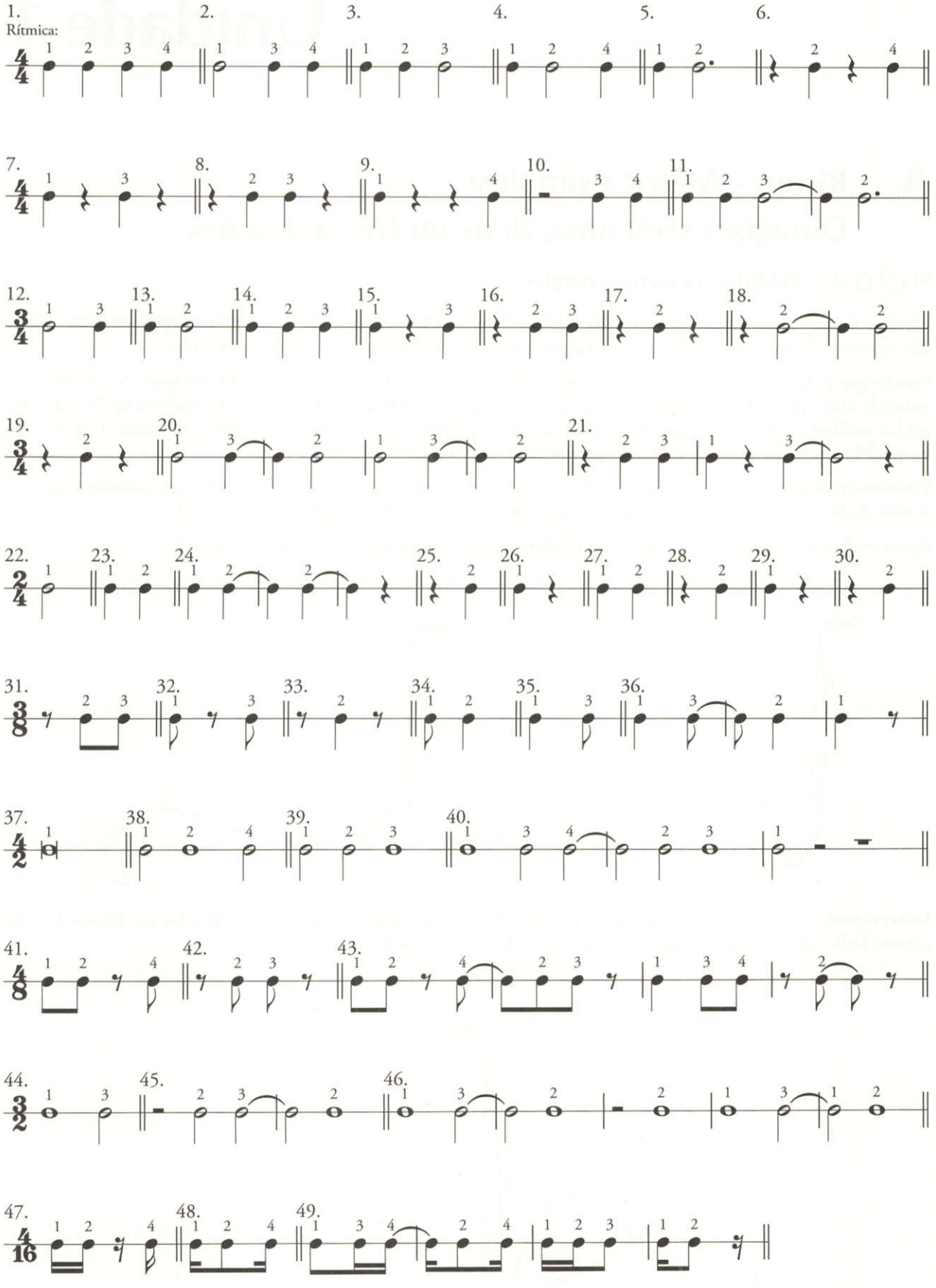
Se seu professor considerar pertinente, use os modelos elementares de regência apresentados abaixo.





Observação: Todos os modelos elementares de regência presentes nessa edição foram desenhados por Dennis Glocke, regente de Bandas Sinfônicas na Penn State School of Music, Estados Unidos.



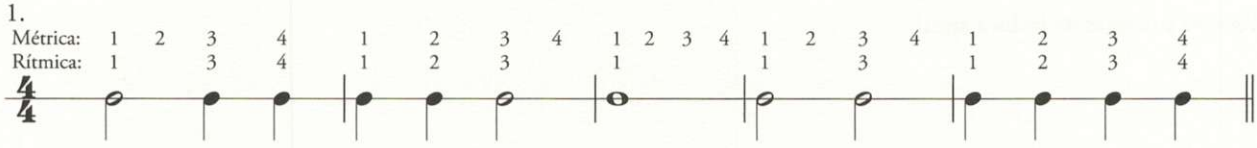

Rítmica:

Seção A2. **Frases em métrica simples**

Em um momento mais adiantado de seus estudos, você irá aprender a internalizar a pulsação. No entanto, nos estágios iniciais do aprendizado da leitura rítmica, poderá utilizar os procedimentos apresentados a seguir:

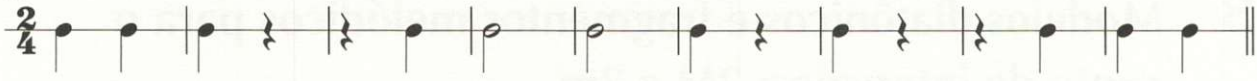
1. Execute a métrica com palmas e cante a rítmica dada (use sílabas neutras ou outro sistema que associe sílabas e ritmos, de acordo com a orientação do seu professor).
2. Cante a métrica e execute a rítmica com palmas.
3. Percuta a métrica com uma das mãos e a rítmica com a outra.
4. Uma parte da classe percute a métrica, enquanto a outra metade executa a rítmica com palmas.

1.

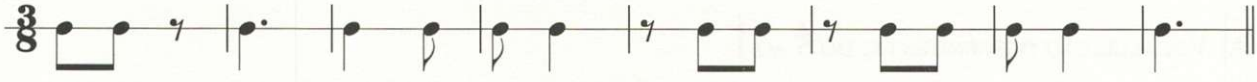


2.

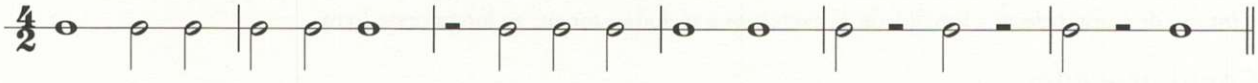
3.



4.



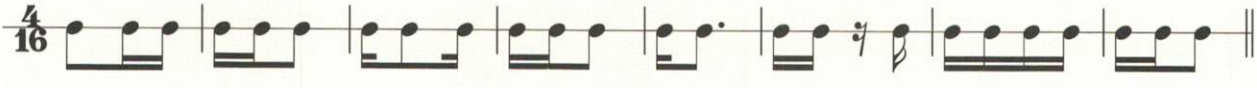
5.



6.

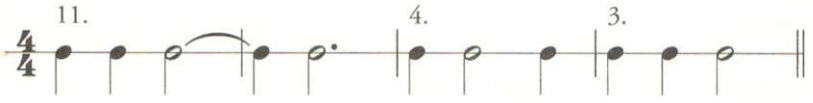
7.

8.



Seção A3. Criando uma frase coerente em métrica simples

Retorne à seção A1 e selecione três ou quatro modelos rítmicos. Organize-os de maneira que possa ser criada uma frase coerente com quatro compassos. O exemplo abaixo foi organizado com base nos módulos 11, 4 e 3:



Escreva sua frase na linha a seguir:

Use uma sílaba neutra para cantar sua frase e solicite a seus colegas de classe para identificarem quais foram os modelos selecionados, assim como a ordem em que você os cantou. Em um momento mais adiantado de seus estudos, volte a essa frase e confira a ela uma dimensão melódica.

B Modelos diatônicos e fragmentos melódicos para o canto de intervalos: 2M e 2m

Seção B1. Modelos diatônicos

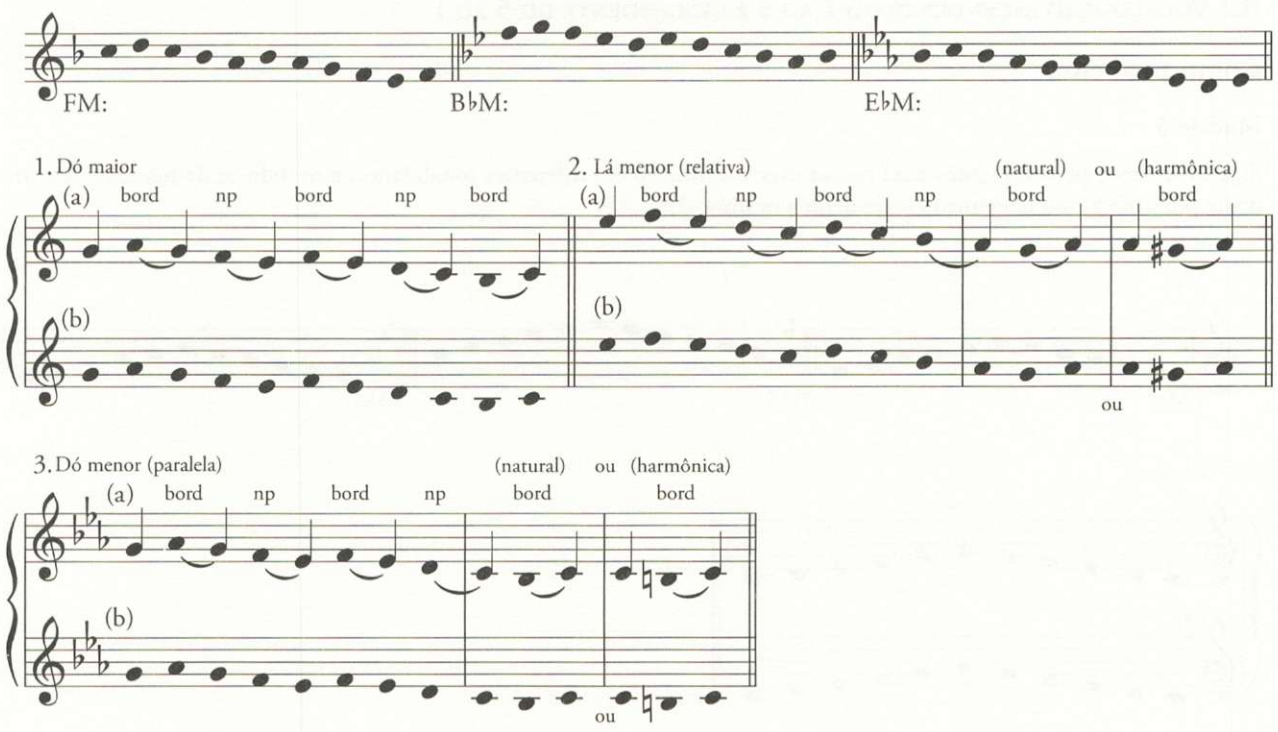
(A) Vocalização descendente, do $\hat{5}$ ao $\hat{1}$

Bordaduras combinadas a notas de passagem estabelecem o contorno de uma linha descendente, que parte do 5º grau e atinge o 1º grau da escala. Os exercícios 1-3 combinam bordaduras e notas de passagem para delinear um movimento descendente, do 5º ao 1º grau da escala, nos modos maior e menor. Essas passagens (ou *vocalizações*) podem ser usadas com o intuito de se estabelecer a tonalidade de exercícios e melodias tonais, ao longo desse livro.

Como proceder

Modelos 1-3

Passo 1. Seu professor canta ou toca a figura 1 (maior), com o propósito de estabelecer a tonalidade.
Passo 2. Repita (cante) a figura que seu professor estabeleceu no Passo 1.
Passo 3. Para uma prática adicional, siga os mesmos procedimentos em relação a cada tonalidade maior que forma o ciclo das quintas, movendo-se de maneira descendente por uma 5J (ou de maneira ascendente por uma 4J), encontrando Fá maior, depois Si♭ maior, e assim por diante. Observe o modelo apresentado a seguir:



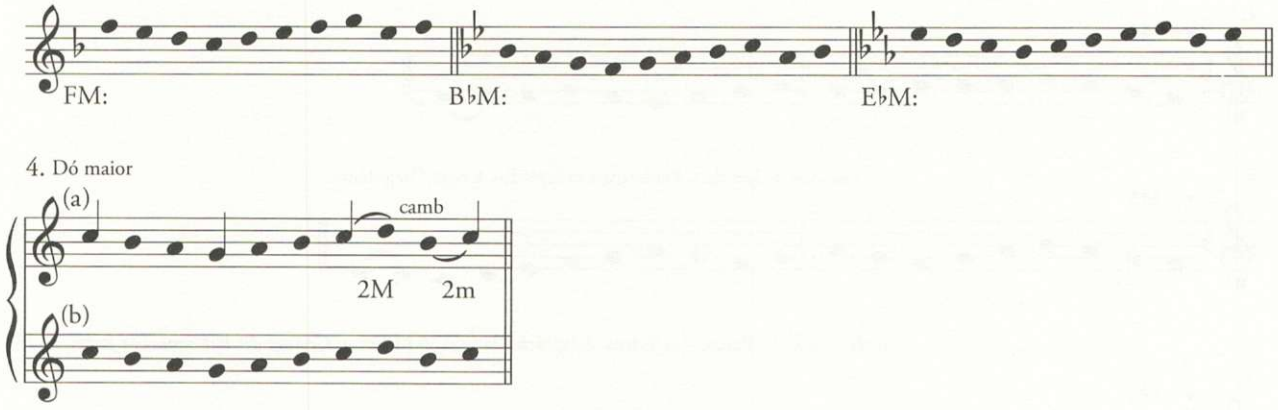
(B) Vocalização descendente do $\hat{1}$ ao $\hat{5}$ e ascendente do $\hat{5}$ ao $\hat{1}$

As cambiatas[1] presentes nas cadências são auxiliares à afirmação da tônica de uma tonalidade. Esse modelo será útil para que você escreva exercícios criativos. Assim como foi exposto em relação à vocalização anterior, essa passagem pode ser usada com o intuito de se estabelecer a tonalidade de exercícios e melodias tonais, ao longo desse livro.

Como proceder

Modelo 4

Siga os mesmos procedimentos para cantar essa vocalização em diferentes tonalidades, movendo-se de maneira descendente por uma 5J (ou de maneira ascendente por uma 4J).



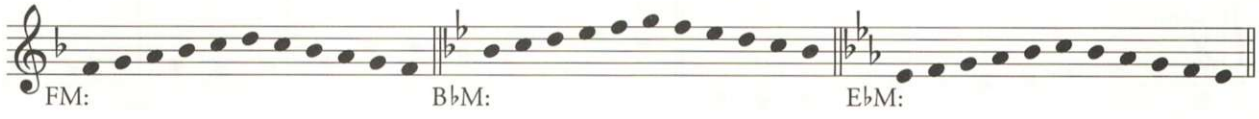
1. A *cambiata* é também chamada *bordadura dupla*, por envolver quatro alturas cujo contorno se assemelha a uma fusão de duas bordaduras justapostas (uma superior e outra, inferior – e vice-versa. NT).

(C) Vocalização ascendente do $\hat{1}$ ao $\hat{5}$ e descendente do $\hat{5}$ ao $\hat{1}$

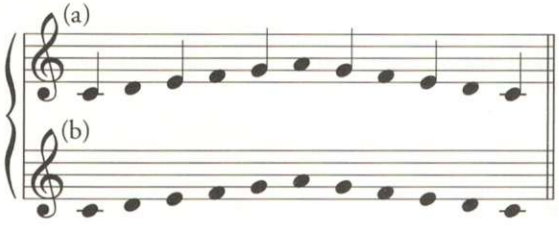
Como proceder

Modelo 5

Siga os mesmos procedimentos para cantar essa vocalização em diferentes tonalidades, movendo-se de maneira descendente por uma 5J (ou de maneira ascendente por uma 4J).



5. Dó maior



Seção B2. Fragmentos melódicos em Fá maior

Esses fragmentos melódicos foram extraídos da literatura com o propósito de proporcionar um estudo de 2M e 2m em um contexto musical. Exemplos de bordadura, nota de passagem e cambiata aparecem em abundância.

Como proceder

1. Seu professor irá estabelecer a coleção de alturas[2] usada em cada segmento, ao associá-los com as *vocalizações* que foram ensinadas nos exercícios 1, 2, 3, 4 ou 5.
2. Cante as passagens apresentadas a seguir, identificando as bordaduras, notas de passagem e cambiatas, assim como os intervalos.

Kyrie eleison – Missa Requiem. Canto Gregoriano.

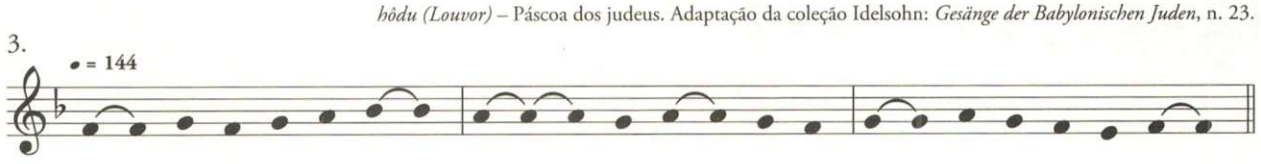
1.

Veni Sancte Spiritus – Pentecostes (adaptado). Canto Gregoriano.

2.

hôdu (Louvor) – Páscoa dos judeus. Adaptação da coleção Idelsohn: *Gesänge der Babylonischen Juden*, n. 23.

3.



2. O termo coleção de alturas refere-se às notas a partir das quais o fragmento melódico foi formado (N. T.)

4. *im afês (Perdão)* – Série específica de invocações. Adaptação de Idelsohn: *Gesänge der Babylonischen Juden*, n. 43.

5. Adaptação de um lamento gaélico.

6. Orlando di Lasso, *Beati quorum Remissae Sunt*, comp. 19-23.

Adaptação de *Psalmus Secundus Poenitentialis* [*Beati quorum remissae sunt iniquitates*] de Orlando di Lasso, e publicado em *Orlando di Lasso: The Seven Penitential Psalms and Laudate Dominum de caelis*, editado por Peter Bergquist. *Recent Researches in the Music of the Renaissance*, vols. 86–87. Madison, Wisconsin, A-R Editions, Inc. 1990. Utilizado com permissão.

7. Orlando di Lasso, *Domine, ne in Furore*, comp. 33-39.

Adaptação de *Psalmus Primus Poenitentialis* [*Domine, ne in furore tuo*] de Orlando di Lasso, e publicado em *Orlando di Lasso: The Seven Penitential Psalms and Laudate Dominum de caelis*, editado por Peter Bergquist. *Recent Researches in the Music of the Renaissance*, vols. 86-87. Madison, Wisconsin, A-R Editions, Inc. 1990. Utilizado com permissão.

Adaptação de uma canção de Charles E. Graaf, composta em Hague, em 1766; com base nas *Oito Variações* de Mozart, K. Anh. 208 (24), comp. 1-4.

8.

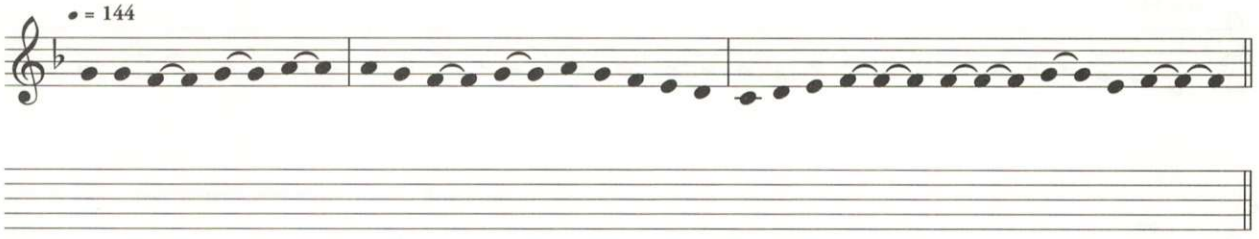
Adaptação de *Ah, vous dirai-je, Maman*, composta em Paris, 1778; é o tema de base das *Doze Variações* de Mozart, K. 265(300e), comp. 1-8.

9.

10. J.S. Bach, *Sinfonia 13*, BWV 799 (transposta), comp. 13-18.

Seção B3. Criando uma frase coerente

Retorne à seção B2 e selecione dois ou três segmentos dos fragmentos melódicos 1-5. Organize-os de maneira que possa ser criada uma canção coerente. O exemplo abaixo foi organizado com base no primeiro e no último segmento do fragmento 4, assim como no primeiro segmento do fragmento 5.



Seção B4. Improvisação

A melhor maneira de aprender a "arte da improvisação" será através de uma auto-restrição às métricas e padrões melódicos que você experimentou anteriormente, na Unidade 1.

Seguem abaixo algumas diretrizes para assegurar um resultado lógico:

1. Estabeleça uma estrutura rítmica (e/ou)
2. Estabeleça um contorno tonal

Por exemplo:

1. Estrutura rítmica:

2. Contorno tonal:

3. Resultado possível:

C Melodias (modo maior): 2M e 2m

1. Estabeleça a tonalidade de cada uma das melodias abaixo, através do canto de uma das *vocalizações* apresentadas anteriormente, na seção B1.
2. Cante a melodia usando sílabas ou números.
3. Tente observar as bordaduras e as notas de passagem enquanto lê cada melodia.

1. Escala: Dó maior

2. Escala: Sol maior

3. Escala: Fá maior

4. Escala: Ré maior

5. Escala: Si ♭ maior

6. Escala: Lá maior

7. Escala: Mi ♭ maior

8. Escala: Mi maior

9. Escala: Lá ♭ maior

10. Escala: Si maior

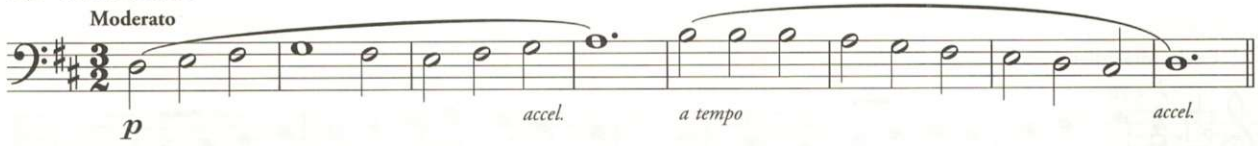
11. Escala: Dó maior

12. Escala: Sol maior

13. Escala: Fá maior

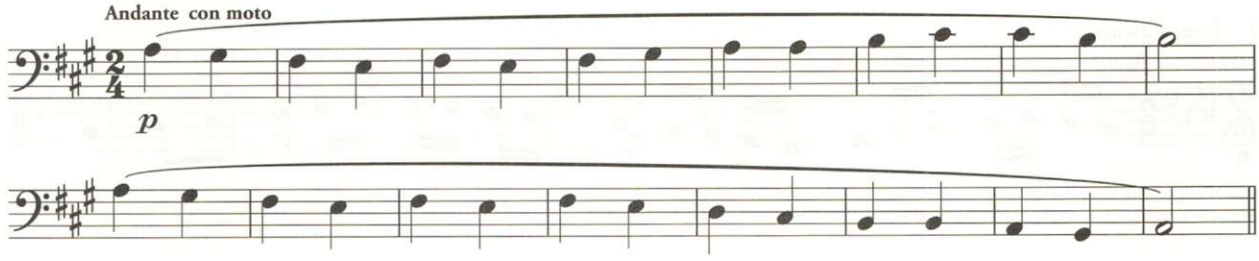
14. Escala: Si ♭ maior:

15. Escala: Ré maior

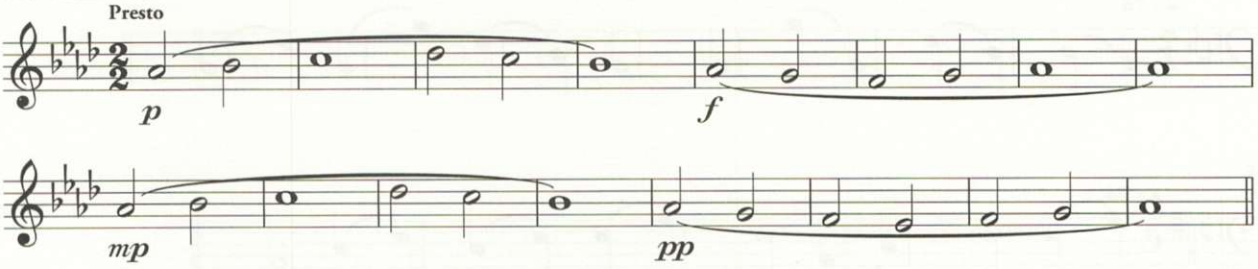


16. Escala: Mi ♭ maior

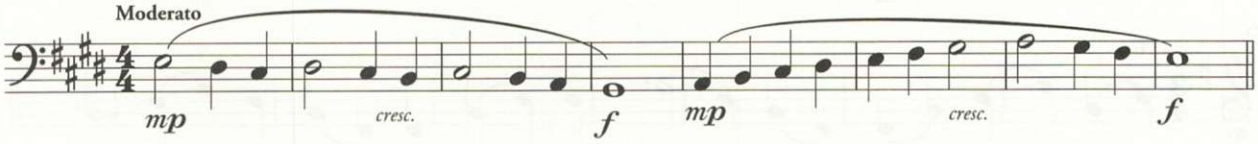
17. Escala: Lá maior



18. Escala: Lá ♭ maior



19. Escala: Mi maior

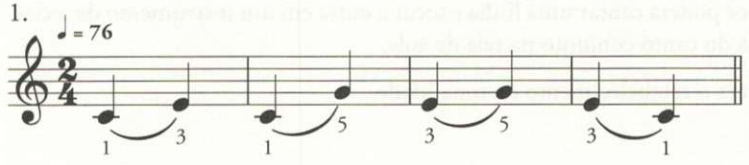


20. Escala: Dó maior

D Melodias (modo maior): 5J, 4J, 3M e 3m no interior da tríade de tônica, além de 2M e 2m

1. Estabeleça a tonalidade de cada uma das melodias abaixo, através do canto de uma *vocalização*.
2. Cante a melodia, usando sílabas ou números.
3. Tente considerar os elementos da tríade como *notas de referência*.

1.



2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

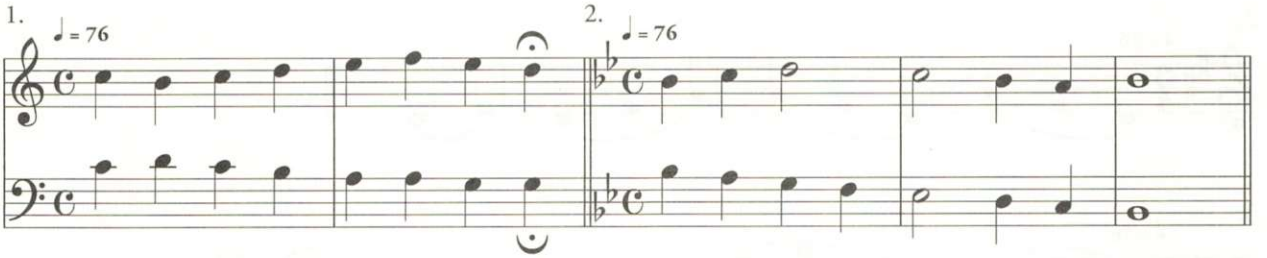
E Canto conjunto – Duas vozes: 2M e 2m

Seção E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares

Essa seção a duas vozes é planejada para proporcionar a prática do canto conjunto, em claves familiares (sol e fá). As linhas melódicas são semelhantes às que aparecem na parte C desta unidade, mas agora você deverá aprender a pensar em duas dimensões melódicas. Para a prática individual, você poderá cantar uma linha e tocar a outra em um instrumento de teclas, o que seria um preparo excelente para a experiência do canto conjunto na sala de aula.

Siga os procedimentos apresentados na parte C, para o estabelecimento da tonalidade.

1.



2.

Seção E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares

Essa seção a duas vozes é planejada para proporcionar a prática do canto conjunto, em claves não familiares (soprano, contralto e tenor). A localização do centro da clave no pentagrama indica a posição do dó central. Assim sendo, a clave para soprano posiciona o dó central na primeira linha; a clave para contralto associa o dó central à terceira linha; a clave para tenor dispõe o dó central na quarta linha.

As passagens a seguir são apresentadas nas três claves, para que desde a primeira unidade deste livro, possamos demonstrar em que medida a fluência na leitura em diversas claves é auxiliar na construção das habilidades necessárias à prática da transposição entre tonalidades.

1. Ambas as vozes da primeira passagem são apresentadas na clave para soprano. A nota inicial é sol (e a tonalidade é Dó maior).
2. Ambas as vozes da segunda passagem são apresentadas na clave para contralto. A nota inicial é dó (e a tonalidade é Fá maior).
3. Ambas as vozes da terceira passagem são apresentadas na clave para tenor. A nota inicial é lá (e a tonalidade é Ré maior).

Johann Joseph Fux, n. 17 da Série *VII – Theoretische und pädigogische Werke*, das *Samtliche Werke.*

1.

Impresso com permissão de Akademische Drucku. Verlagsanstalt, Graz, Áustria.

Johann Joseph Fux, n. 17 da Série *VII – Theoretische und pädigogische Werke*, das *Samtliche Werke.*

2.

Impresso com permissão de Akademische Drucku. Verlagsanstalt, Graz, Áustria.

Johann Joseph Fux, n. 17 da Série *VII – Theoretische und pädigogische Werke*, das *Samtliche Werke.*

3.

Impresso com permissão de Akademische Drucku. Verlagsanstalt, Graz, Áustria.

Unidade 2

A Ritmo – Métrica composta: Divisão da pulsação em três

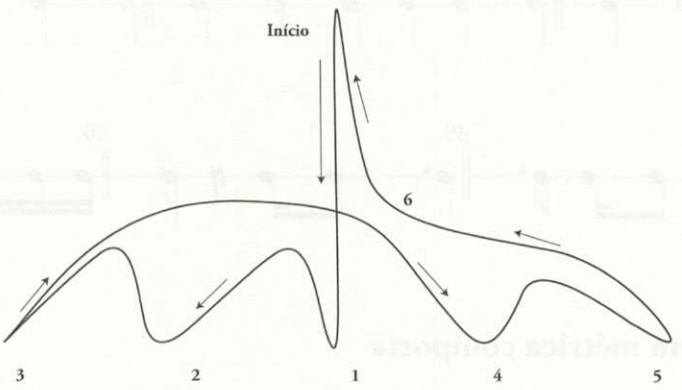
Seção A1. Módulos em métrica composta

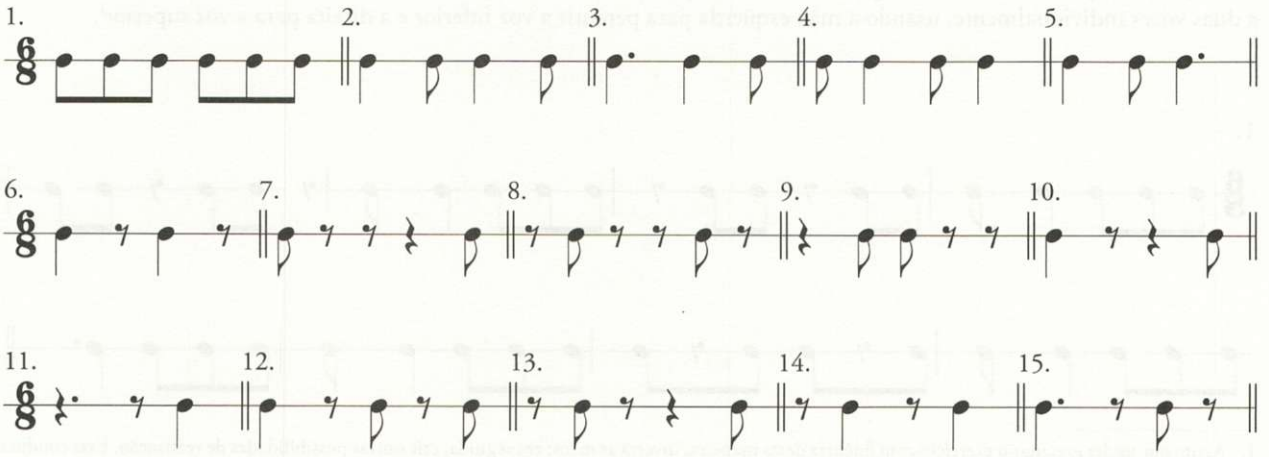
Cante as breves passagens que formam cada módulo dado, usando uma sílaba neutra. Comece repetindo cada módulo diversas vezes. Depois, cante o exercício de maneira contínua, considerando a sucessão dos módulos.

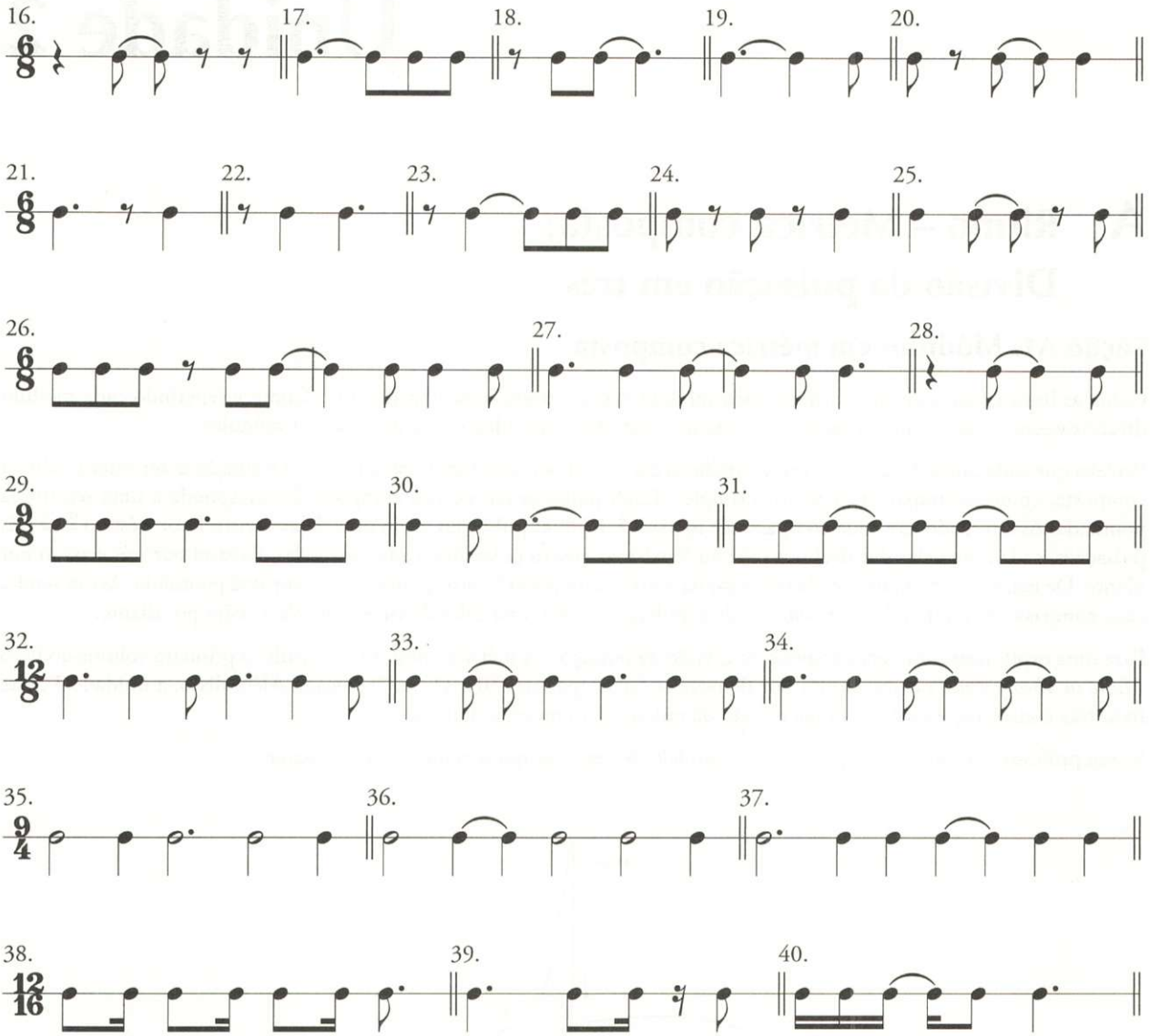
Perceba que cada pulsação presente nesses módulos é divisível por três. Essa tripla divisão da pulsação determina a métrica composta, como contrapartida à métrica simples. Cada pulsação na métrica composta $\frac{6}{8}$ corresponde a uma semínima pontuada. Assim sendo, em cada compasso de métrica $\frac{6}{8}$ há duas pulsações, cada uma delas divisível por três; no $\frac{9}{8}$ há três pulsações, cada uma delas divisível por três; no $\frac{12}{8}$ existem quatro pulsações, cada uma delas divisível por três e assim por diante. De maneira semelhante, cada pulsação na métrica composta $\frac{6}{4}$ corresponde a uma mínima pontuada. Assim sendo, cada compasso de métrica $\frac{6}{4}$ é formado por duas pulsações, cada uma delas divisível por três e assim por diante.

Para uma explicação completa a respeito da divisão da pulsação na métrica composta, consulte o primeiro volume do livro *Music in Theory and Practice*, escrito por Benward e Saker (páginas 10 e 11, na 7ª edição). Além disso, a unidade 3 deste livro traz considerações sobre a dupla divisão da pulsação em métrica simples.

Se seu professor considerar pertinente, use o modelo de regência apresentado conforme segue.



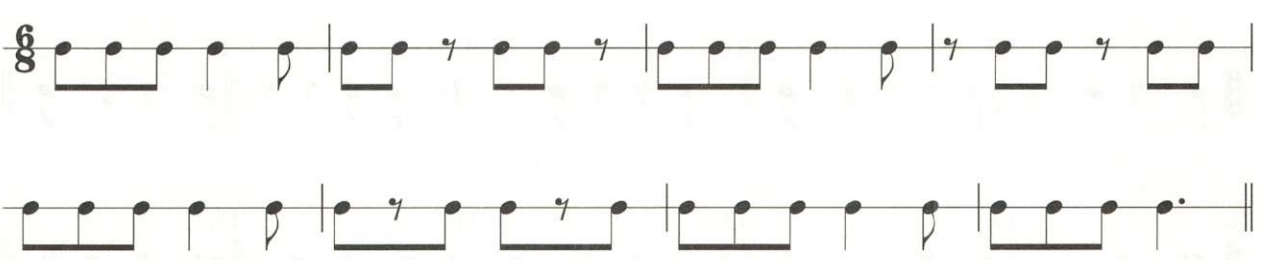




Seção A2. **Frases em métrica composta**

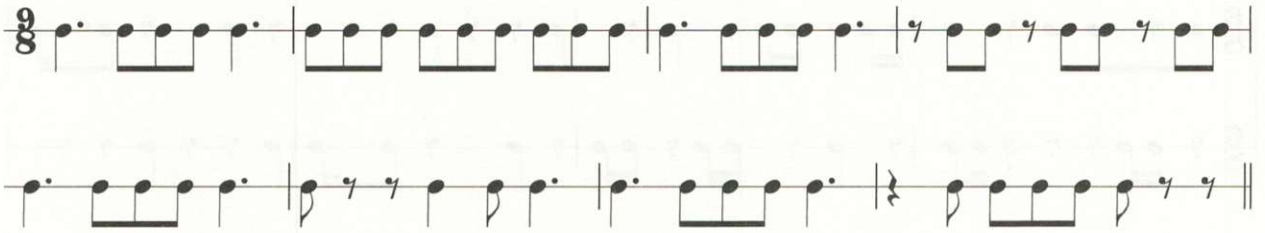
Para executar os exercícios de números 1-5, siga os procedimentos apresentados na unidade 1-A2. Para os exercícios a duas vozes (6-9), seu professor deverá designar o(s) aluno(s) que realizarão cada voz. Ademais, você deve praticar esses exercícios a duas vozes individualmente, usando a mão esquerda para percutir a voz inferior e a direita para a voz superior[1].

1.

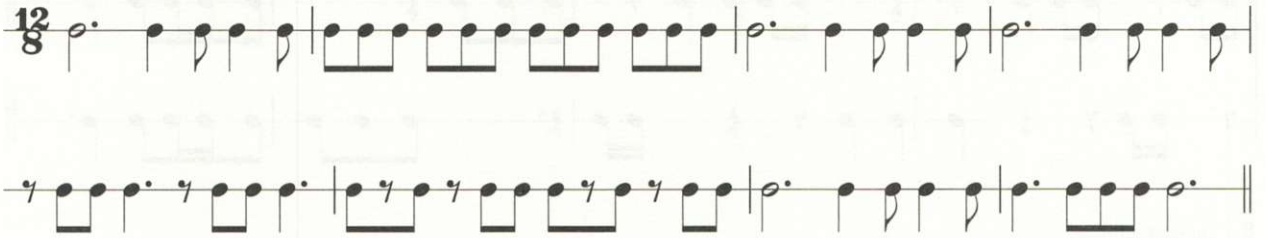


1. Assim que puder executar o exercício com fluência desta maneira, inverta as mãos; em seguida, crie outras possibilidades de realização. Essa conduta frente a exercícios dessa natureza irá contribuir para o desenvolvimento motor e criativo (N.T.).

2.

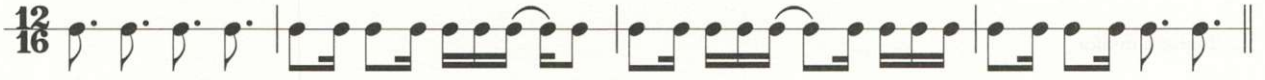


3.



4.

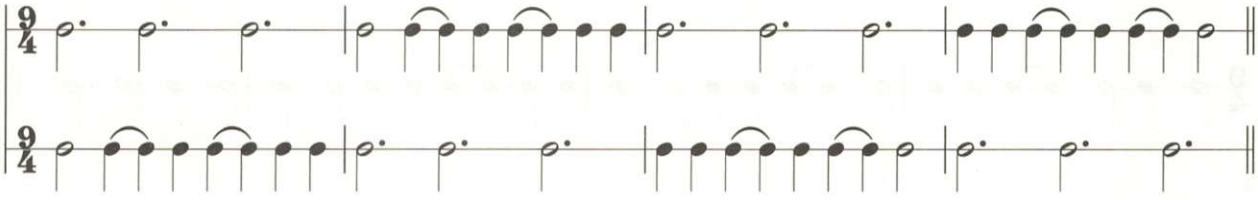
5.



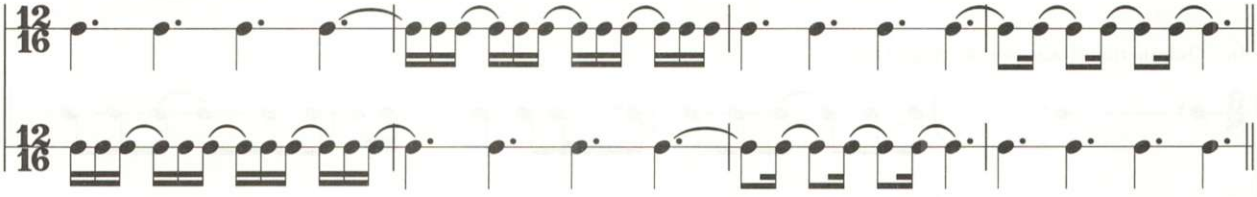
6. Ostinato rítmico acrescido de imitação rítmica

7. Alternância rítmica (com exemplos de hoqueto rítmico)*

8. Imitação rítmica



9. Imitação rítmica



Seção A3. Criando uma frase coerente em métrica composta

Retorne à seção A1 e selecione quatro modelos rítmicos que tenham a mesma métrica. Organize-os de maneira que possa ser criada uma frase coerente com quatro compassos. Segue abaixo um exemplo:

25. 24. 21. 22.

* O termo medieval hoqueto refere-se à técnica contrapontística em que sons e silêncios se alternam, de maneira que uma das vozes possui um ataque no exato momento em que a outra produz um silêncio, e vice-versa (NT).

Escreva sua frase na linha a seguir (ou em ambas as linhas, se você optar por escrever uma composição a duas vozes):

Use uma sílaba neutra para cantar sua frase e solicite a seus colegas de classe para identificarem quais foram os modelos selecionados, assim como a ordem em que você os cantou. Em um momento mais adiantado de seus estudos, volte a essa frase e confira a ela uma dimensão melódica. (Se você tiver criado algo a duas vozes, toque uma voz ao piano enquanto canta a outra, empregando uma sílaba neutra.)

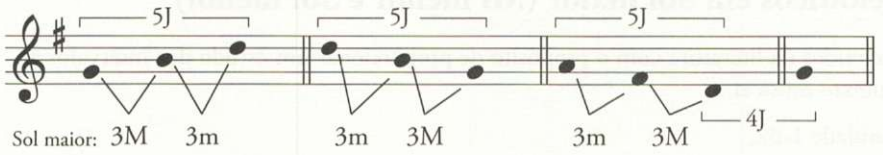
B Modelos diatônicos e fragmentos melódicos para o canto de intervalos: 5J, 4J, 3M, 3m, 2M e 2m

Seção B1. Modelos diatônicos

Os modelos abaixo antecipam fragmentos melódicos presentes na próxima seção.

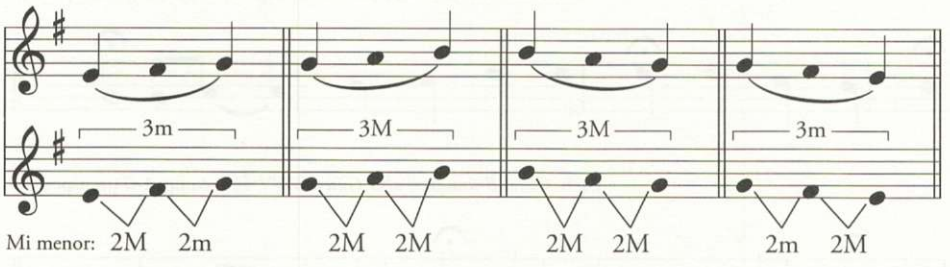
(A) Justaposição de intervalos de terça, formando quintas, em tonalidades maiores

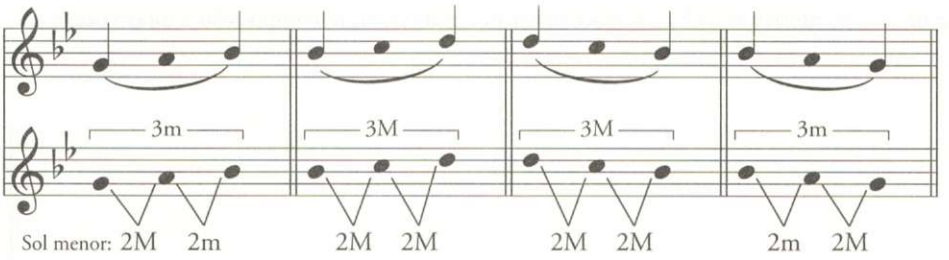
A vocalização em Sol maior apresentada a seguir deve ser considerada um aquecimento. Cante esse exercício da maneira como está escrito (em Sol maior) e depois, transponha-o quinta justa abaixo, para Dó maior. Continue executando esse processo, fazendo transposições para Fá maior, Si ♭ maior, Mi ♭ maior e assim por diante.



(B) Notas de passagem ocupando terças, em tonalidades menores

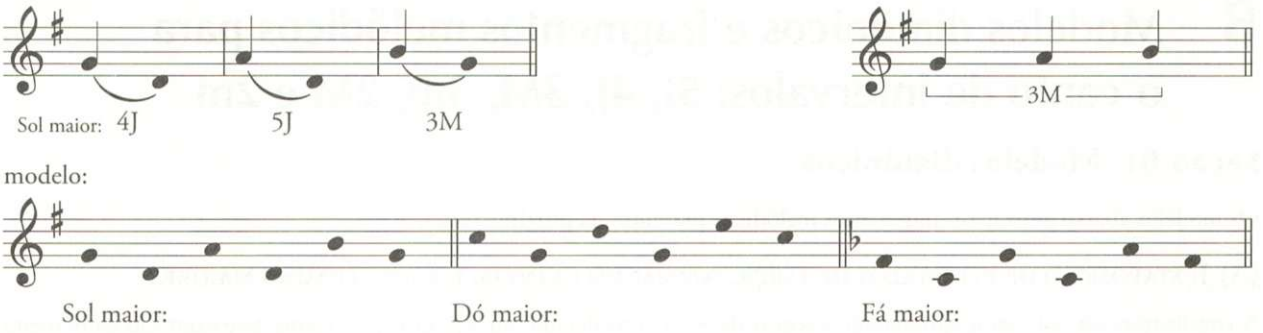
Siga o mesmo procedimento usado anteriormente para notas de passagem e tonalidades maiores. Cante a vocalização em Mi menor (relativa menor, em relação a Sol maior). Em seguida, para o processo de transposições por quintas justas descendentes, parta da vocalização em Sol menor (a paralela menor de Sol maior).





(C) Intervalos de 4J, 5J e 3M promovendo um contorno melódico ascendente, de $\hat{1}$ a $\hat{3}$

A vocalização em Sol maior apresentada anteriormente deve ser usada como aquecimento. Após cantar os intervalos que delineiam um contorno ascendente entre os graus 1-3 da escala, cante a passagem inteira em tonalidades diversas, como é apresentado no modelo a seguir:



Seção B2. Fragmentos melódicos em Sol maior (Mi menor e Sol menor)

Esses fragmentos melódicos foram extraídos da literatura com o propósito de proporcionar um estudo dos intervalos anteriormente apresentados, em um contexto musical.

Siga os procedimentos descritos na unidade 1-B2.

Bach, Cantata Coral 26, *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig* (transposto)

Bach, Cantata Coral 26, *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig* (transposto)

Bach, Coral *Brunnquell aller Güter*, BWV 445, comp. 1-6 (transposto)

Bach, Coral *Brunnquell aller Güter*, BWV 445, comp. 1-6 (tonalidade original)

2b.

Bach, Coral *Jesu, deine Liebeswunden*, BWV 471, frases 1 e 4 (transposto)

3a.

Bach, Coral *Jesu, deine Liebeswunden*, BWV 471, frases 1 e 4 (transposto)

3b.

Mozart, *Dança Germânica,* n. 5, K. 509 (transposto)

4.

Mozart, *Requiem: Sanctus*, K. 626, (transposto)

5.

Mozart, *Oito Variações: Variação 8*, K. 613, comp. 1-4 (transposto)

6.

Mozart, *Tema e Duas Variações: Tema*, K. 460 (454a), comp. 1-8 (transposto e adaptado)

7.

Mozart, *La belle Françoise*. Composta em Paris, 1778; foi base para as *12 Variações*, K. 353 (300f), comp. 1-4 (voz superior, transposta)

8.

Mozart, *La belle Françoise. 12 Variações*, K. 353 (300f), comp. 1-4 (voz intermediária, transposta)

9.

Mozart, *La belle Françoise. 12 Variações*, K. 353 (300f), comp. 1-4 (voz inferior, transposta)

10.

As três vozes (nos números 8, 9 e 10) devem ser combinadas, em canto conjunto.

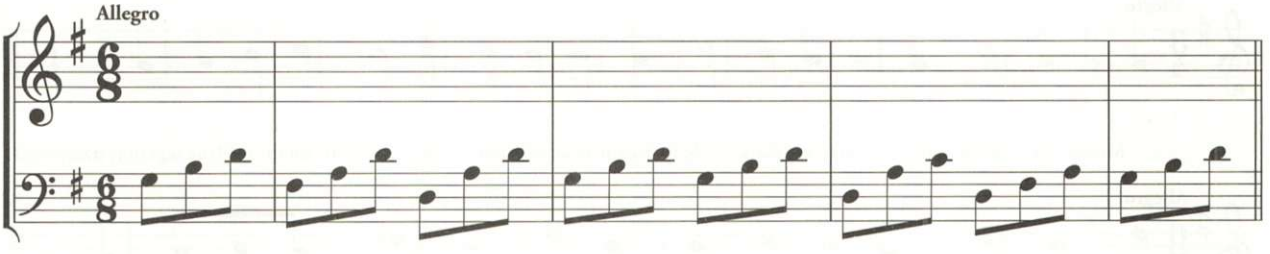
Seção B3. Criando uma melodia coerente

Retorne à seção B2 e selecione dois ou três segmentos dentre os diversos fragmentos melódicos, cujas características permitam a formação de uma melodia coerente. Dependendo de suas escolhas, poderão ser necessárias mudanças métricas ou rítmicas em alguns segmentos. O exemplo abaixo foi organizado com base nos compassos 1 e 2 do fragmento 4, assim como nos compassos 2 e 3 do fragmento 5.

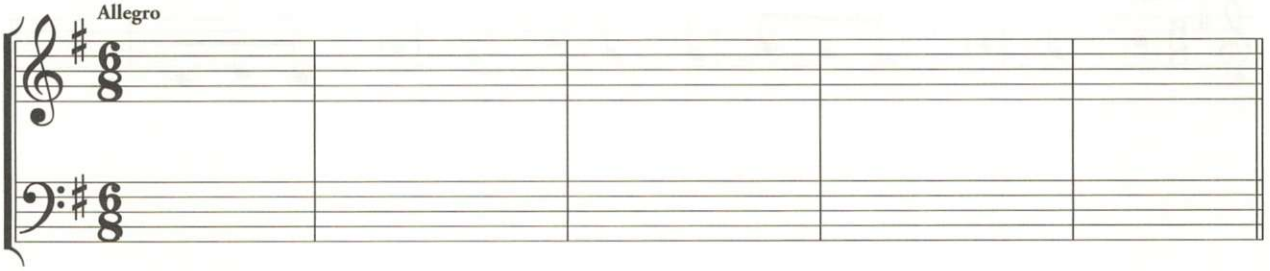
Seção B4. Improvisação

1. O fragmento melódico de número 10 deve ser usado como base de improvisação, realizada por uma voz superior para o modelo abaixo apresentado.

   La belle Françoise, composta em Paris, em 1778; foi base para as *12 Variações* de Mozart, K. 353 (300f), compassos 1-4 (voz inferior, transposta)



2. Mantenha a voz superior que você criou e improvise nova voz inferior. (Você pode adquirir uma motivação extra se estudar as *12 Variações*, K. 353 (300f), compostas por Mozart, com base nessa canção popular.)



C Melodias (modo maior): 5J, 4J, 3M e 3m no interior da tríade de tônica, além de 2M e 2m

O conteúdo melódico dessa seção enfatiza determinados intervalos presentes no interior da tríade de tônica (3M, 3m, 5J, 4J), assim como movimentos por grau conjunto (2M e 2m), em Dó maior.

Esses exercícios contribuem para uma revisão e a prática do canto, em um andamento favorável e ainda são adequados ao desenvolvimento da leitura em diversas claves, pois agem como um mecanismo de transposição de uma tonalidade a outra. Por exemplo, a mesma frase é usada nos exercícios de números 1 e 11, no entanto, neste último, a clave de dó para contralto é introduzida – de maneira que a nota *dó* central passa a ser posicionada na terceira linha. Assim sendo, a presença da clave de contralto no exercício 11 torna possível a transposição do conteúdo do exercício 1 para a tonalidade de Ré maior, sem que exista qualquer mudança na posição das notas do pentagrama.

Como proceder

1. Imagine o exercício 2 sendo escrito com a clave de dó para contralto (observe a utilização da clave de dó para contralto no exercício 11).
2. Como todas as melodias nessa seção estão em Dó maior, é possível sabermos que a melodia do exercício 2 é iniciada pelo quinto grau (*sol*).
3. Ao visualizar o exercício 2 sendo escrito com a clave de dó para contralto, a primeira altura passa a ser *lá* (acima do *dó* central). Agora, a nota *lá* ocupa a posição de quinto grau e a nota *ré* é o primeiro grau.
4. Imagine dois sustenidos (fá ♯ e dó ♯) na indicação de compasso e cante a melodia da mesma maneira que havia sido feito quando estávamos em Dó maior, na clave de sol.
5. Ao cantarmos a melodia imaginando-a escrita na clave de dó para contralto, haverá uma transposição 7m abaixo. No entanto, a maior parte das melodias presentes nesse livro são organizadas para serem cantadas na extensão vocal que parecer mais confortável ao estudante.
6. Se houver algum problema com a leitura na clave de dó para contralto, certifique-se de que sua leitura na clave de sol esteja fluente, cantando a passagem novamente em Dó maior.
7. Sua eventual falta de familiaridade em relação à clave de dó para contralto desaparecerá rapidamente e assim você irá desenvolver uma nova habilidade, que lhe será valiosa e útil posteriormente.

11.

D Melodias (modo maior): 5J, 4J, 3M e 3m no interior da tríade de tônica, além de 2M e 2m

Seção D1. Passagens de obras de Beethoven e Haydn

As melodias apresentadas a seguir foram extraídas da literatura musical e incluem os intervalos apresentados na parte C desta unidade. Os exercícios de números 1-10 são formados por passagens extraídas de obras sinfônicas de Beethoven e os exercícios 11-20, de composições para piano de Haydn. Algumas melodias foram levemente alteradas ou abreviadas para que pudessem se adequar aos propósitos dessa unidade. Além disso, os autores desse livro ajustaram as melodias a uma extensão vocal confortável para o canto e procuraram mantê-las no interior dos limites rítmicos e melódicos impostos pelo material trabalhado nas duas primeiras unidades. Não obstante, as versões originais das sinfonias de Beethoven aqui adaptadas são também apresentadas.

Cante essas melodias usando as indicações de execução fornecidas por seu professor.

1. Beethoven, *Sinfonia n. 6*, op. 68, III (adaptado)

2. Beethoven, *Sinfonia n. 6*, op. 68, III (adaptado)

3. Beethoven, *Sinfonia n. 6*, op. 68, III

4. Beethoven, *Sinfonia n. 2*, op. 36, III, Trio (adaptado)

5. Beethoven, *Sinfonia n. 7*, op. 92, II

6. Beethoven, *Sinfonia n. 7*, op. 92, III (adaptado)

7. Beethoven, *Sinfonia n. 7*, op. 92, IV (adaptado)

8. Beethoven, *Sinfonia n. 5*, op. 67, IV (adaptado)

9. Beethoven, *Sinfonia n. 8*, op. 93, I (adaptado)

10. Beethoven, *Sinfonia n. 9*, op. 125, "Freude" (adaptado)

11. Haydn, *Capricio*, Hob. XVII: 1 (adaptado)

12. Haydn, *Variações: Variação 2*, Hob. XVII: 2 (adaptado)

13. Haydn, *Variações: Variação 16*, Hob. XVII: 2 (adaptado)

14. Haydn, *Variações: Tema*, Hob. XVII: 5 (adaptado)

15. Haydn, *Sonata para Piano*, Hob. XVI: 3 (adaptado)

16. Haydn, *Sonata para Piano*, Hob. XVI: 12, III (adaptado)

17. Haydn, *Allegro Molto*, em Ré maior (fragmento, adaptado)

18. Haydn, *Sonata*, em Ré maior, Hob. XVI: 51, II (adaptado)

19. Haydn, *Minueto*, em Sol maior, Hob. XVI: 11, III (adaptado)

20. Haydn, *Nove Sonatas da Juventude*: n. 9, III (adaptado)

Seção D2. Canções e hinos *Amish*

As passagens musicais abaixo apresentadas constituem adaptações de canções e hinos *Amish*.

E Canto conjunto – Duas vozes: 5J, 4J, 3M e 3m no interior da tríade de tônica, além de 2M e 2m

Seção E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares

As primeiras três passagens são originárias da *Missa Solemnis*, op. 123, de Beethoven: (1) Gloria, (2) Credo e (3) Benedictus. Cada linha melódica está organizada no universo intervalar desta unidade. A quarta passagem, de Orlando di Lasso, traz outra abordagem ao Benedictus, bastante anterior à de Beethoven.

Uma vez que cada passagem é imitativa, cante cada linha como um exercício melódico em separado, antes de tentar juntá-las. Os textos do Gloria, Credo e Benedictus são dados, embora não exista necessidade de serem pronunciados.

2. Beethoven, *Missa Solemnis: Credo*, op. 123 (adaptado e transposto)

3. Beethoven, *Missa Solemnis: Benedictus*, op. 123 (reduzido)

* Consulte a parte A desta unidade para obter informações a respeito de métrica composta.
Como um aquecimento para o canto conjunto, cada linha deve ser cantada em separado, como um exercício solo. Quando os alunos se sentirem aptos a cantar em conjunto, o professor deve executar as primeiras notas da entrada de cada voz, cantando com os alunos ou tocando ao piano.

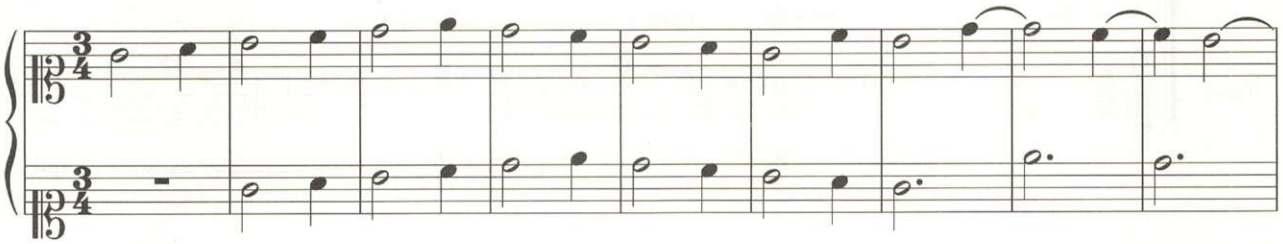
4. Orlando di Lasso, *Benedictus*

New York, Appleton-Century-Crofts, Inc. – G. Soderlund

Seção E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares

Johann Joseph Fux, n. 27 da Série *VII – Theoretische und pädigogische Werke*, das *Samtliche Werke*

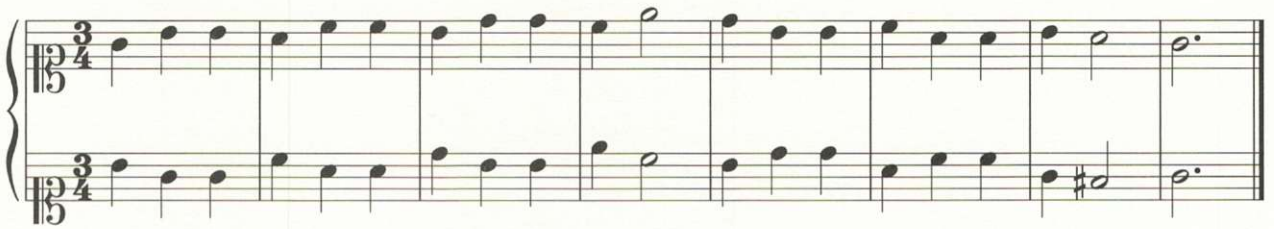
1.



Impresso com permissão da Akademische Drucku. Verlagsanstalt, Graz, Áustria.

Johann Joseph Fux, n. 28 da Série *VII – Theoretische und pädigogische Werke*, das *Samtliche Werke*

2.



Impresso com permissão da Akademische Drucku. Verlagsanstalt, Graz, Áustria.

Unidade 3

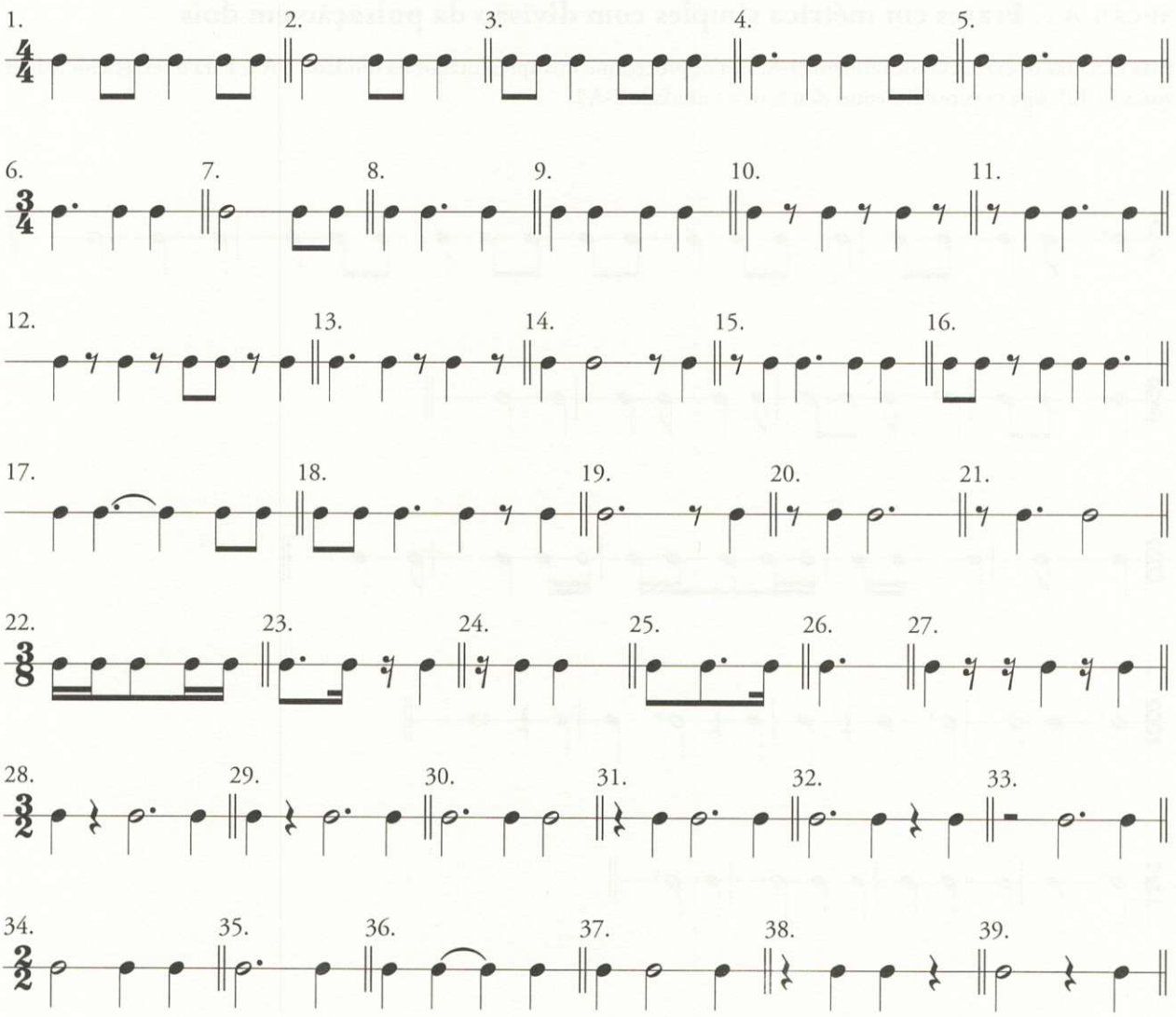
A Ritmo – Métrica simples: Divisão da pulsação em dois

Seção A1. Módulos em métrica simples

Cante as breves passagens que formam cada módulo dado, usando uma sílaba neutra. Comece repetindo cada módulo diversas vezes. Depois, cante o exercício de maneira contínua, considerando a sucessão dos módulos.

Perceba que cada pulsação presente nesses módulos é divisível por dois. Essa dupla divisão da pulsação permite que você determine se esses módulos estão escritos em métrica simples ou composta. Assim sendo, cada pulsação na métrica simples $\frac{4}{4}$ equivale a uma semínima. Por conseguinte, em cada compasso $\frac{4}{4}$ há quatro pulsações, cada uma delas divisível por dois; no $\frac{3}{4}$ há três pulsações, cada uma delas divisível por dois; e assim por diante.

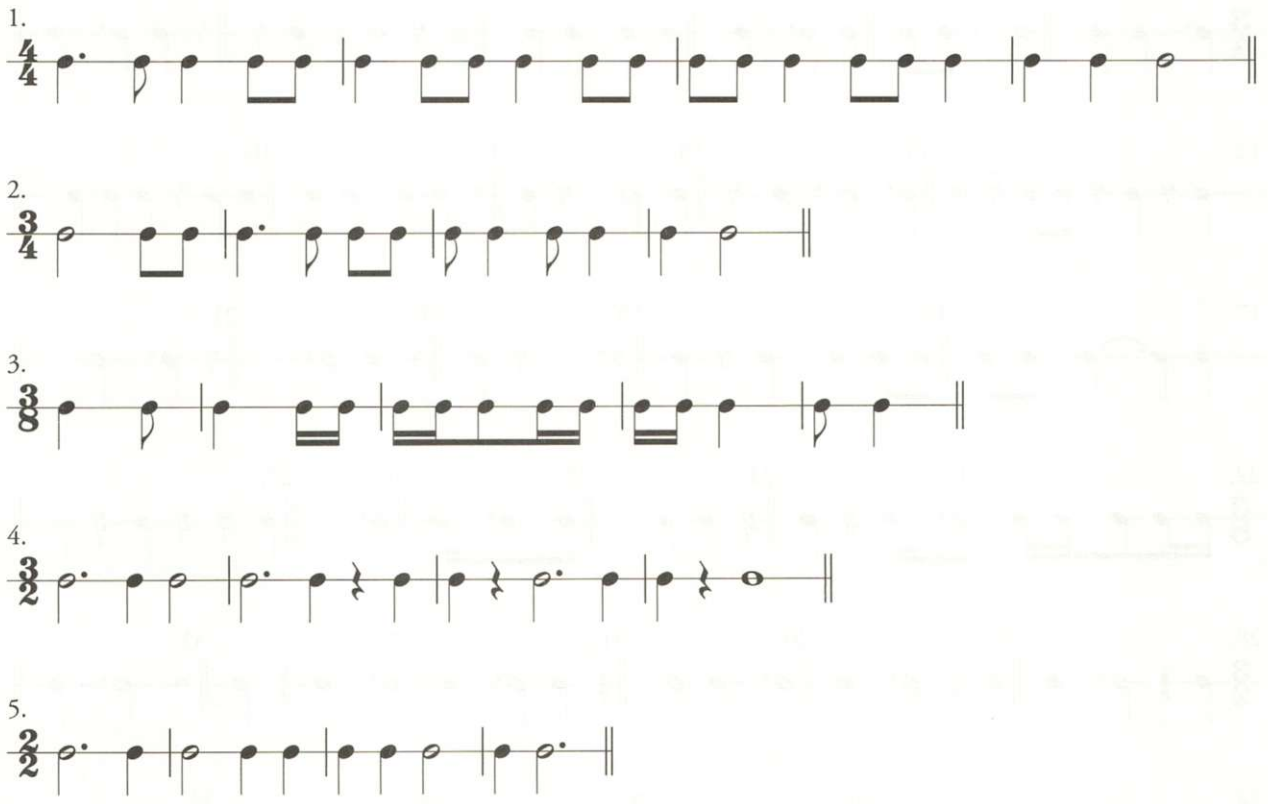
Para uma explicação completa a respeito da divisão da pulsação na métrica simples, consulte o primeiro volume do livro *Music in Theory and Practice*, escrito por Benward e Saker (página 10, na 7ª edição).



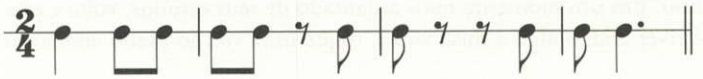
Padrões de Calipso, relacionados à canção de número 5 da seção D2, desta unidade.

Seção A2. **Frases em métrica simples com divisão da pulsação em dois**

Para executar os exercícios de números 1-8, siga os procedimentos apresentados na unidade 1-A2. Para os exercícios a duas vozes (9-10), siga os procedimentos descritos na unidade 2-A2.



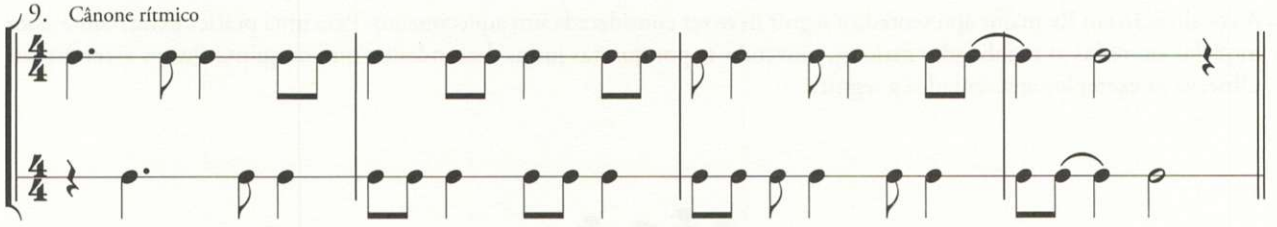
6.



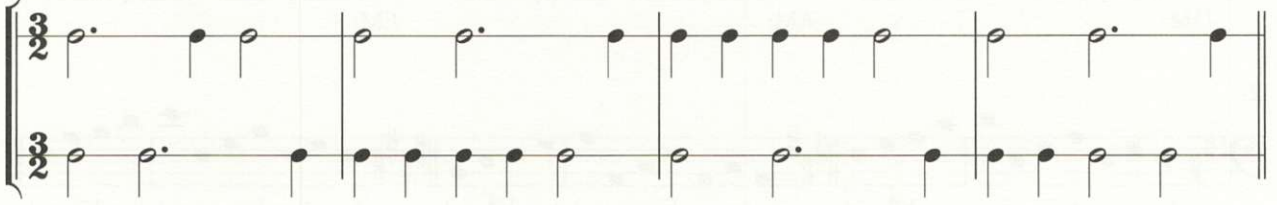
7.

8.

9. Cânone rítmico



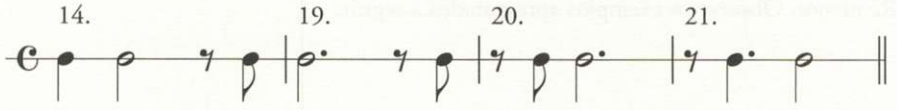
10. Alguma imitação rítmica



Seção A3. Criando uma frase coerente em métrica simples

Retorne à seção A1 e selecione quatro modelos rítmicos que tenham a mesma métrica. Organize-os de maneira que possa ser criada uma frase coerente com quatro compassos. Segue abaixo um exemplo:

14. 19. 20. 21.



Escreva sua frase na linha a seguir (ou em ambas as linhas, se você optar por escrever uma composição a duas vozes):

Use uma sílaba neutra para cantar sua frase e solicite a seus colegas de classe para identificarem quais foram os modelos selecionados, assim como a ordem em que você os cantou. Em um momento mais adiantado de seus estudos, volte a essa frase e confira a ela uma dimensão melódica. (Se você tiver criado algo a duas vozes, toque uma voz ao piano enquanto canta a outra, empregando uma sílaba neutra.)

B Modelos diatônicos e fragmentos melódicos para o canto de intervalos: 8J, 5J, 4J, 3M, 3m, 2M e 2m

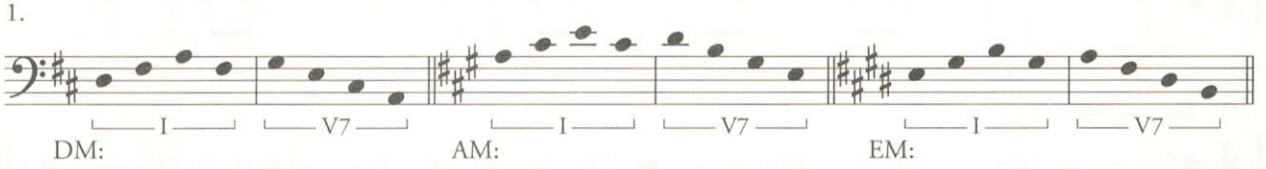
Seção B1. Modelos diatônicos

Os modelos abaixo antecipam fragmentos melódicos presentes na próxima seção.

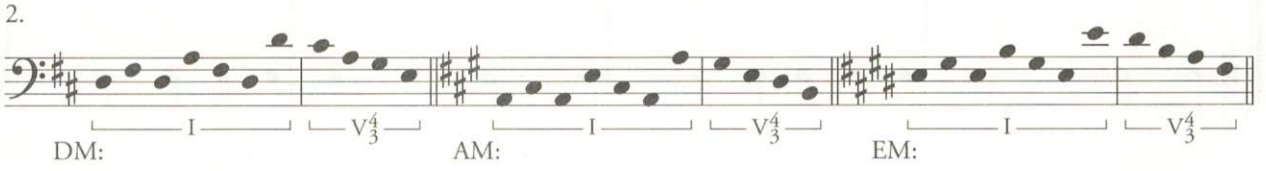
(A) Intervalos que formam a tríade de tônica e o acorde de dominante com sétima, em tonalidades maiores

A vocalização em Ré maior apresentada a seguir deve ser considerada um aquecimento. Para uma prática extra, cante esses modelos em todas as tonalidades maiores, movendo-se por quartas justas descendentes ou por quintas justas ascendentes. Observe os exemplos apresentados a seguir:

1.



2.



(B) Intervalos que ressaltam a tríade de tônica, em tonalidade menor, com especial ênfase na 4J

A vocalização em Si menor deve ser usada como aquecimento. Para uma prática extra, cante esses modelos em todas as tonalidades menores, movendo-se por quintas justas descendentes ou por quartas justas ascendentes. Siga o mesmo processo para as passagens escritas em Ré menor. Observe os exemplos apresentados a seguir:

1. Relativa menor

Paralela menor

2. Relativa menor

Paralela menor

Seção B2. Fragmentos melódicos em Ré maior (Si menor e Ré menor)

Haydn, *Sinfonia n. 94*, II (transposto)

1. **Andante**

Haydn, *Sinfonia n. 94*, III (transposto)

2. **Allegro molto**

Mozart, *Variações sobre um Minueto de Duport: Tema*, K. 573 (adaptado e transposto)

3. **Allegro**

3a.

Mozart, *Oito Minuetos*, K. 315g (adaptado e transposto)

4. **Allegro**

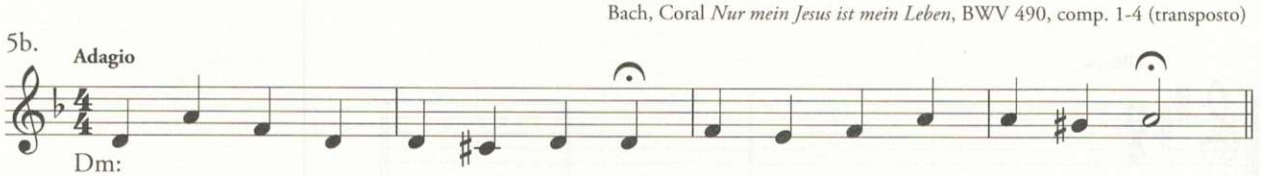
4a.

Bach, Coral *Nur mein Jesus ist mein Leben*, BWV 490, comp. 1-4 (transposto)

5a. **Adagio**

Bach, Coral *Nur mein Jesus ist mein Leben*, BWV 490, comp. 1-4 (transposto)

5b. **Adagio**



6. **Menuetto**

Mozart, *Oito Minuetos*, K. 315g. I, comp. 1-4 (transposto)

7. Beethoven, *Sonata para Piano*, op. 81a, II, comp. 176-177 (transposto)

8. Mozart, *Sonata para Piano*, K. 282 (189g), I, comp. 9-11 (com dimiuição rítmica e transposto)

9. Mozart, *Doze Variações: Variação Oito*, K. 179 (189a), comp. 1-4 (voz superior, transposta)

10. Mozart, *Doze Variações: Variação Oito*, K. 179 (189a), comp. 1-4 (voz inferior, transposra)

As linhas 9 e 10 devem ser cantadas conjuntamente.

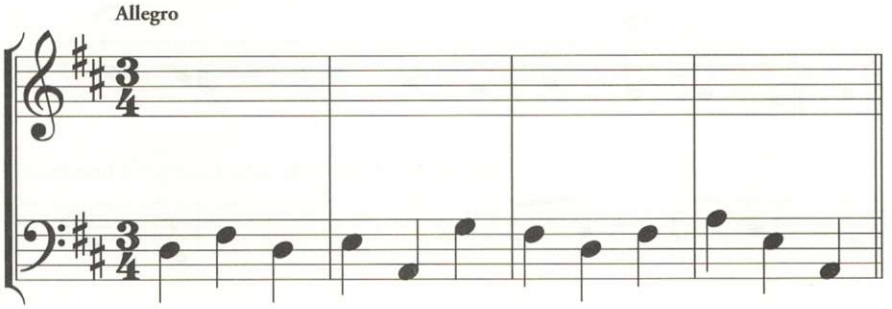
Seção B3. Criando uma melodia coerente

Retorne à seção B2 e selecione dois ou três segmentos dentre os diversos fragmentos melódicos, cujas características permitam a formação de uma melodia coerente. Dependendo de suas escolhas, poderão ser necessárias mudanças métricas ou rítmicas em alguns segmentos. O exemplo abaixo foi organizado com base nos compassos 1 e 2 do fragmento 3a, assim como nos compassos 3 e 4 do fragmento 4a.

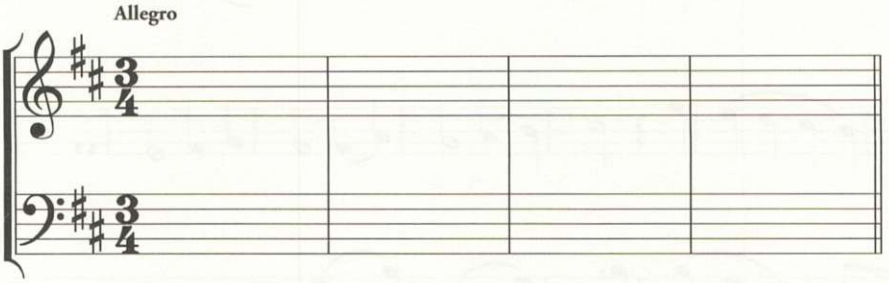
Seção B4. Improvisação

1. O fragmento melódico de número 10* deve ser usado como base para a improvisação de uma voz superior para o modelo abaixo apresentado.

   * Mozart, *Doze Variações: Variação 8*, K. 179 (189a), comp. 1-4 (voz inferior, transposta)



2. Mantenha a voz superior que você criou e improvise uma voz inferior. (Você pode adquirir uma motivação extra se estudar as *12 Variações*, K. 179 (189a).)



C Melodias (modo maior): 5J, 4J, 3M e 3m no interior da tríade de tônica, além de 2M e 2m

Como proceder para concluir cada melodia

1. Cante a escala que serviu de base para a construção da melodia. Use sílabas ou números, de acordo com a orientação do seu professor.
2. Ao sentir-se familiarizado com a escala, cante a melodia, usando sílabas ou números.
3. Se você encontrar alguma dificuldade ao cantar as melodias, circule o primeiro, o terceiro e o quinto grau da escala, e considere-os *sonoridades de referência*.
4. Lembre-se de que você só terá aprendido a cantar a passagem quando as alturas pronunciadas através de sílabas ou números forem cantadas corretamente. Assim sendo, não hesite em repetir a melodia até sentir-se satisfeito com o que ouve.
5. O andamento deve ser valorizado. Inicialmente, cante cada melodia lentamente. Depois, tente cantá-la novamente em um andamento mais rápido. Se você conseguir cantar no novo andamento sem cometer erros, adote-o.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11. *King and Queen*, brincadeira popular cantada na Flórida

Retirado de *Games and Songs of American Children*, composto e compilado por William Wells Newell. Copyright, 1883, 1903, by Harper and Brothers, Copyright, 1911, by Robert B. Stone CURWEN & Sons London, Copyright 1914 by Grace Cleveland Porter

12. *La Bastringue*, antiga brincadeira popular cantada na região de colonização francesa do Canadá

Retirado de *Games and Songs of American Children*, composto e compilado por William Wells Newell. Copyright, 1883, 1903, by Harper and Brothers, Copyright, 1911, by Robert B. Stone Curwen & Sons London, Copyright 1914 by Grace Cleveland Porter

D Melodias (modo menor)

Seção D1. 5J, 4J, 3M e 3m no interior da tríade de tônica

1. Cante a escala relacionada a cada exercício, usando sílabas ou números.
2. Cante cada melodia, empregando as mesmas sílabas ou números.
3. Por enquanto, não se preocupe com a observação dos intervalos formados pelos graus 1, 3 e 5 da escala. Mas pense nesses graus como *sonoridades de referência* – sonoridades auxiliares à localização dos demais graus da escala.

1.

2.

3.

4.

5.

Seção D2. Escala menor natural, harmônica e melódica

O primeiro exemplo mostra repetidamente um único contorno melódico, fazendo uso das três formas da escala menor, com o intuito de ilustrar seu uso. Cante as três formas seguidamente e observe o efeito que cada uma delas produz. As passagens de números 2 a 4 fazem uso da escala menor natural. A passagem 5 combina características das escalas menores natural e harmônica. Para uma explicação completa a respeito das três escalas, consulte o primeiro volume do livro *Music in Theory and Practice*, escrito por Benward e Saker (páginas 29-32, na 7ª edição).

1. 1a. Escala menor natural

1b. Escala menor harmônica

1c. Escala menor melódica

2.

3.

4.

5. Moderato

The Land of the Humming Bird (reduzido)

The Land of the Humming Bird. Letra e música por Lionel Belasco e Leighla Whipper. © 1944 (renovado) EMI Mills Music, Inc.
Todos os direitos controlados por EMI Mills Music, Inc. (Publishing) e Alfred Publishing Co., Inc. (Print). Todos os direitos reservados.

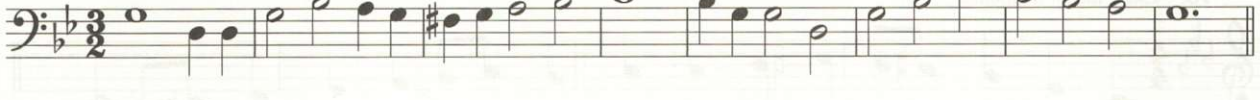
Seção D3. 5J, 4J, 3M e 3m no interior da tríade de tônica, além de 2M e 2m

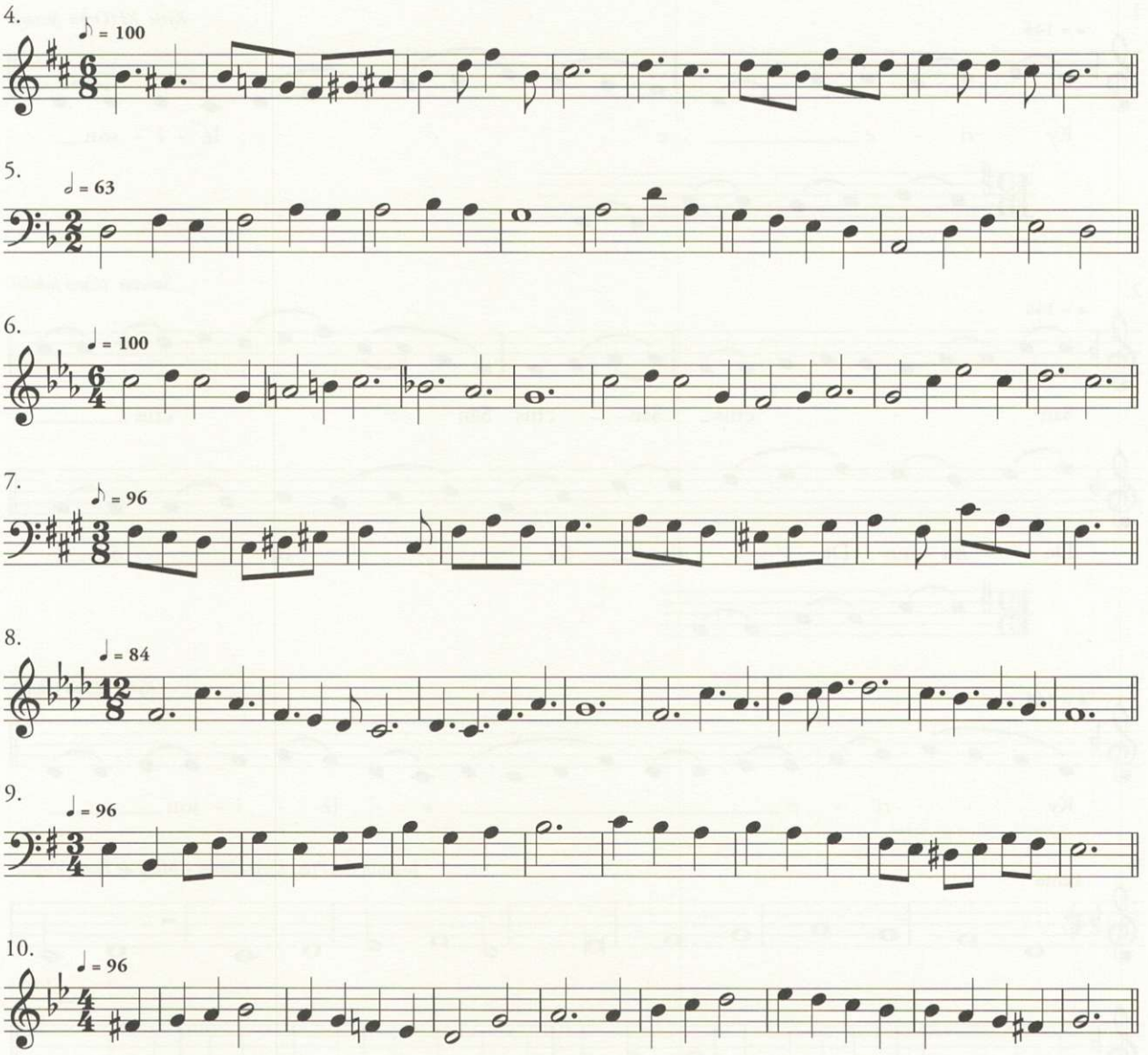
Siga os procedimentos apresentados na seção D1, desta unidade.

1. ♩ = 96

2. ♩ = 96

3. 𝅗𝅥 = 96



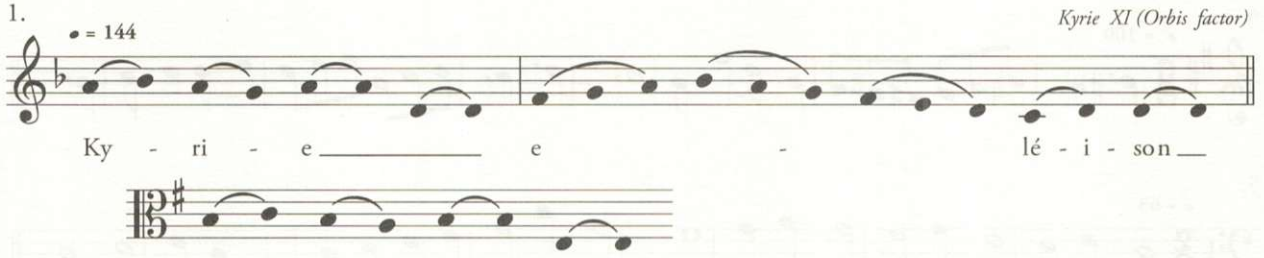


Seção D4. Transposição e Inversão

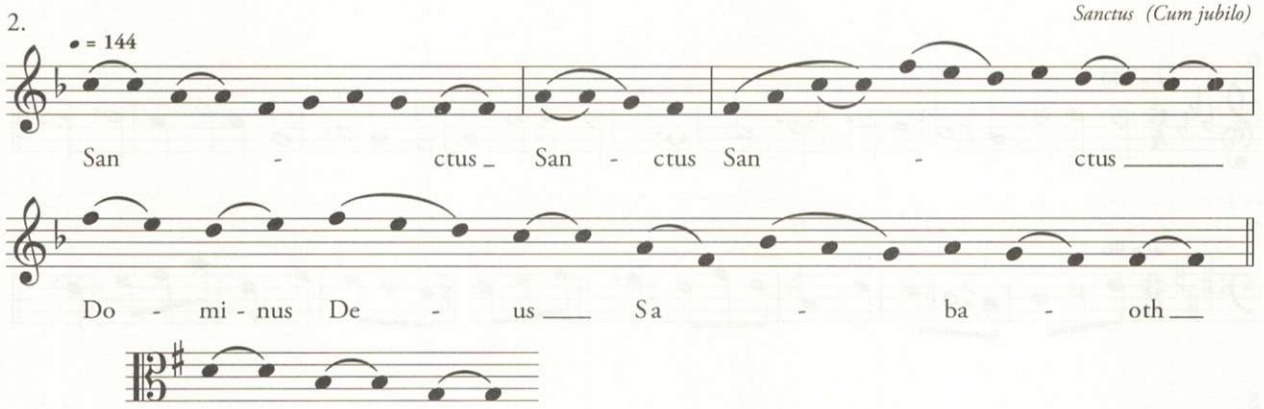
Para uma prática adicional da leitura em diversas claves e da transposição:

1. Transponha a linha melódica do número 1 (*Kyrie XI – Orbis factor*). Ao olhar para a clave de contralto, pense na melodia como se ela estivesse escrita no modo eólio em mi, portanto inclua o fá ♯ na indicação de compasso.
2. Transponha a linha melódica do número 2 (*Sanctus IX – Cum jubilo*). Consideramos inicialmente o modo jônio em sol, portanto, ao olhar para a clave de contralto, inclua o fá ♯ na indicação de compasso. A nota de início é ré.
3. As linhas melódicas 3 e 4 são semelhantes. O *Kyrie IX – Cum jubilo* (número 3) é originário da *Missa de Beata Virgine* (número 4) de Josquin. Visualize a clave de contralto e tente imaginar as indicações de compasso corretas.
4. As linhas melódicas 5 e 6 são originárias do *Contraponto XII* da *Arte da Fuga* de Bach. O número 6 é a inversão melódica do número 5.

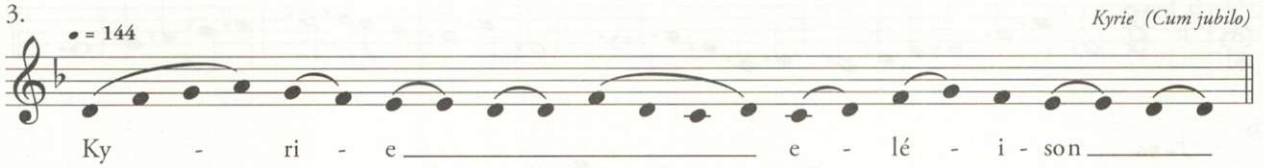
1. *Kyrie XI (Orbis factor)*



2. *Sanctus (Cum jubilo)*

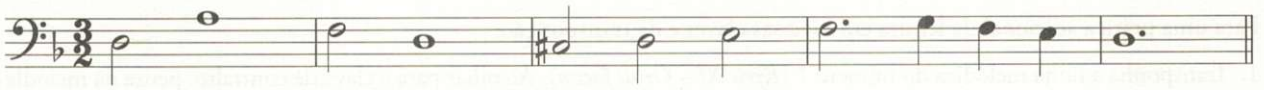


3. *Kyrie (Cum jubilo)*



4. Josquin des Prés, *Kyrie eleison – Missa de Beata Virgine*

5. Bach, *Die Kunst der Fuge* (*A Arte da Fuga*), *Contrapunctus 12 (Rectus)*



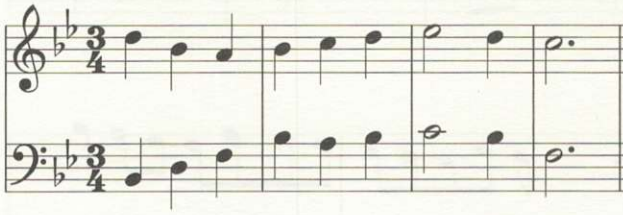
6. Bach, *Die Kunst der Fuge* (*A Arte da Fuga*), *Contrapunctus 12 (Inversus)*

E Canto conjunto – Duas vozes: 5J, 4J, 3M e 3m no interior da tríade de tônica, além de 2M e 2m

Seção E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares

Siga os procedimentos apresentados na unidade 1-E.

1.



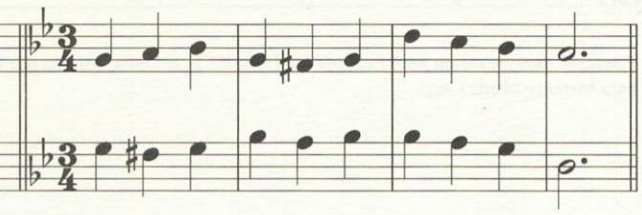
2.

3.

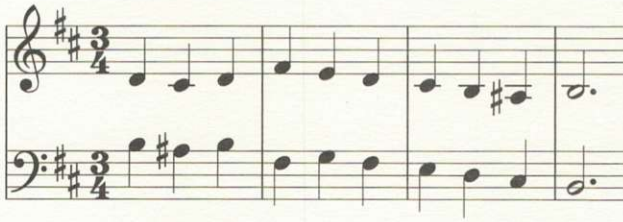
4.

5.

6.

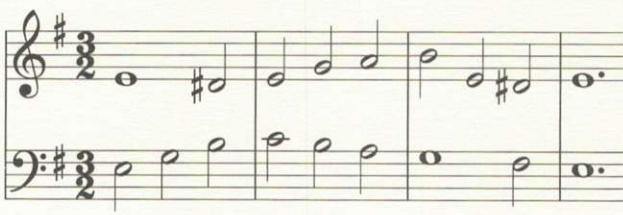


7.



8.

9.



10.

Seção E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares

Orlando di Lasso, *Fantasia III: Cantiones duarum vocum*, comp. 1-11

Cantiones duarum vocum from Fantasia III, Dessoff Choir Series, editado por Paul Boepple © 1941. Utilizado com permissão de Carl Fischer para Mercury Music Corp.

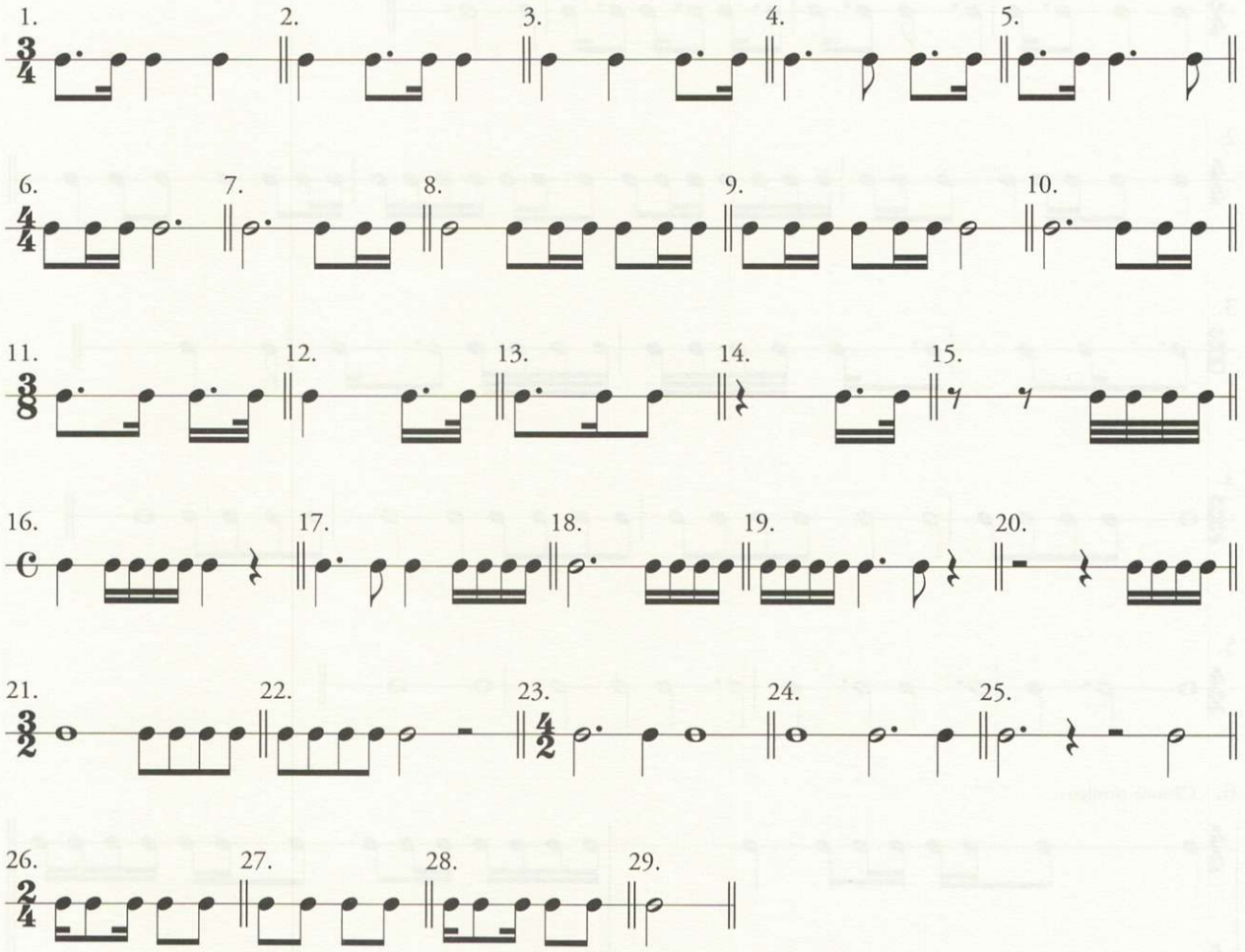
Unidade 4

A Ritmo – Métrica simples: Subdivisão da pulsação em quatro

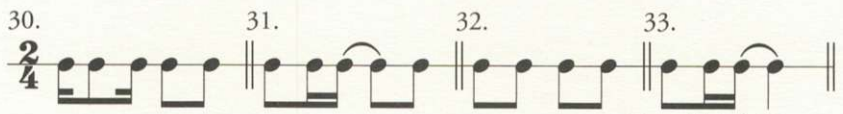
Seção A1. Módulos em métrica simples

Cante as breves passagens que formam cada módulo dado, usando uma sílaba neutra. Comece repetindo cada módulo diversas vezes. Depois, cante o exercício de maneira contínua, considerando a sucessão dos módulos.

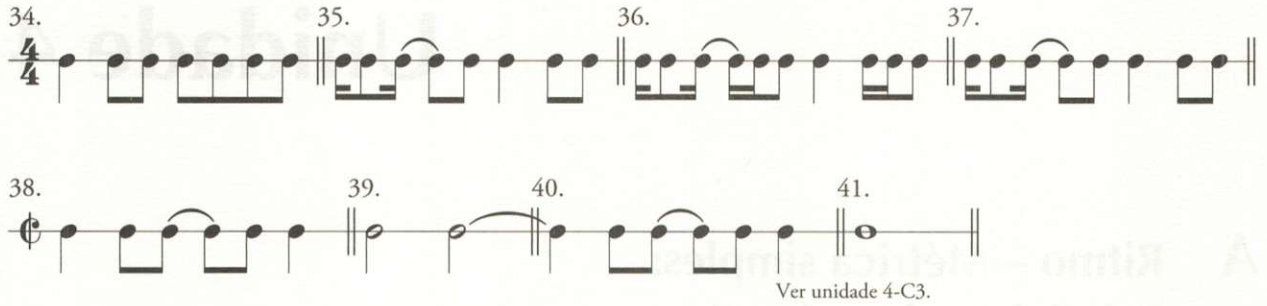
Nesses módulos, você estará subdividindo a pulsação em quatro – a próxima subdivisão lógica na hierarquia da métrica simples, anteriormente dividida em dois.



Ver unidade 4-C1.



Ver unidade 4-C2.

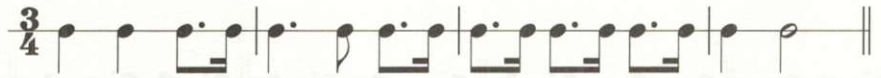


Ver unidade 4-C3.

Seção A2. Frases em métrica simples com subdivisão da pulsação em quatro

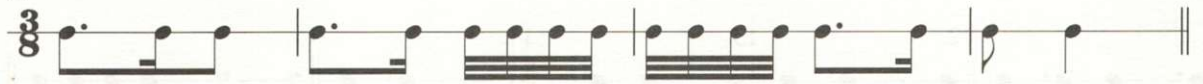
Para executar os exercícios de números 1-5, siga os procedimentos apresentados na unidade 1-A2. Para os exercícios a duas vozes (6-8), siga os procedimentos descritos na unidade 2-A2.

1.



2.

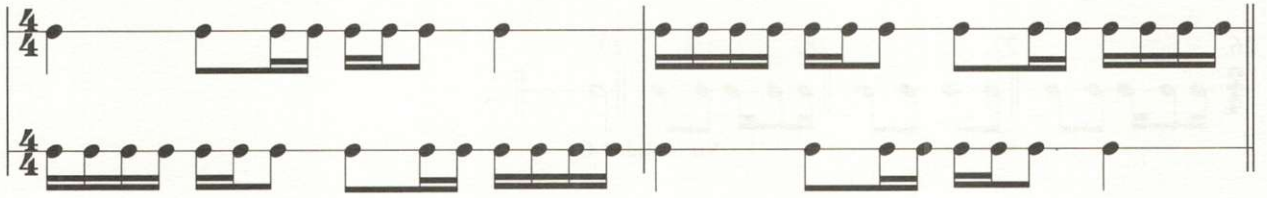
3.



4.

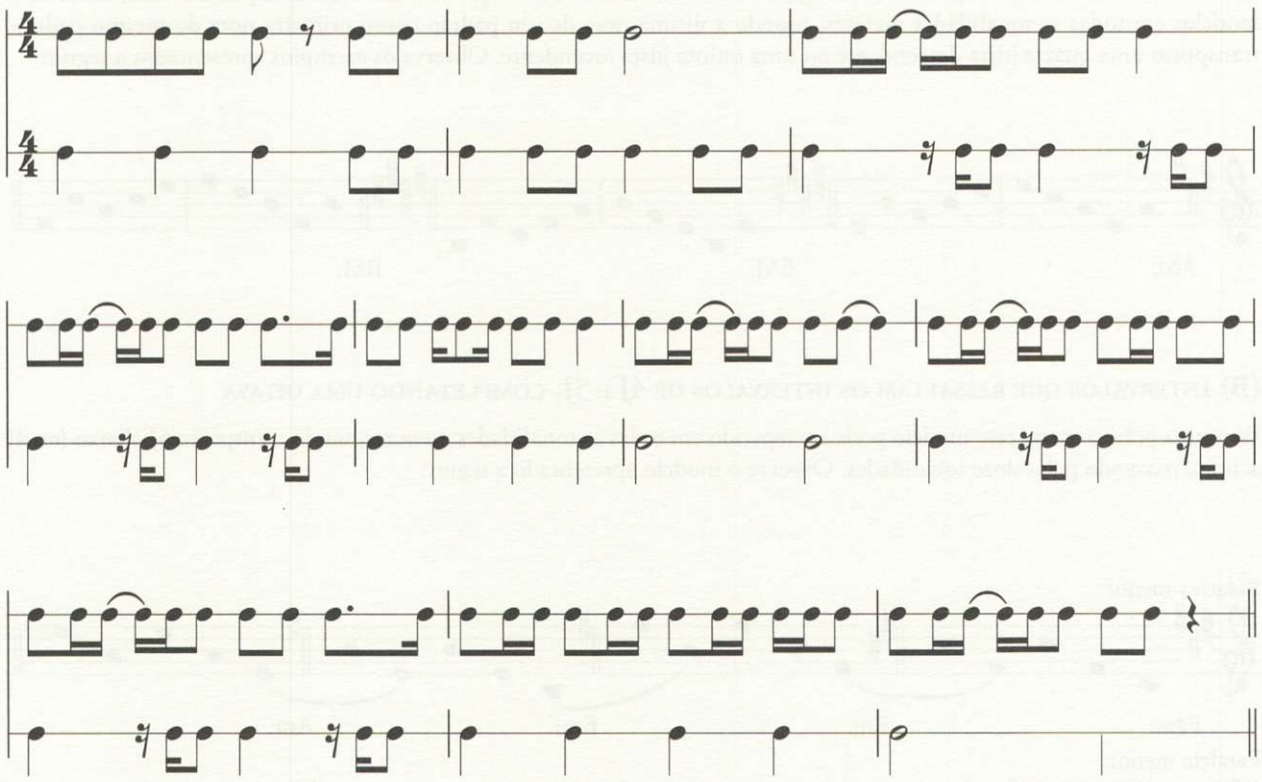
5.

6. Cânone rítmico



7. Cânone rítmico

8. Estrutura rítmica de uma canção popular jamaicana



Ver unidade 4-E1, exercício 9

Seção A3. Criando uma frase coerente em métrica simples

Retorne à seção A1 e selecione quatro modelos rítmicos que tenham a mesma métrica. Organize-os de maneira que possa ser criada uma frase coerente com quatro compassos. Segue abaixo um exemplo:

B Modelos diatônicos e fragmentos melódicos para o canto de intervalos: 10m, 8J, 5J, 4J, 3M, 3m, 2M e 2m

Seção B1. Modelos diatônicos

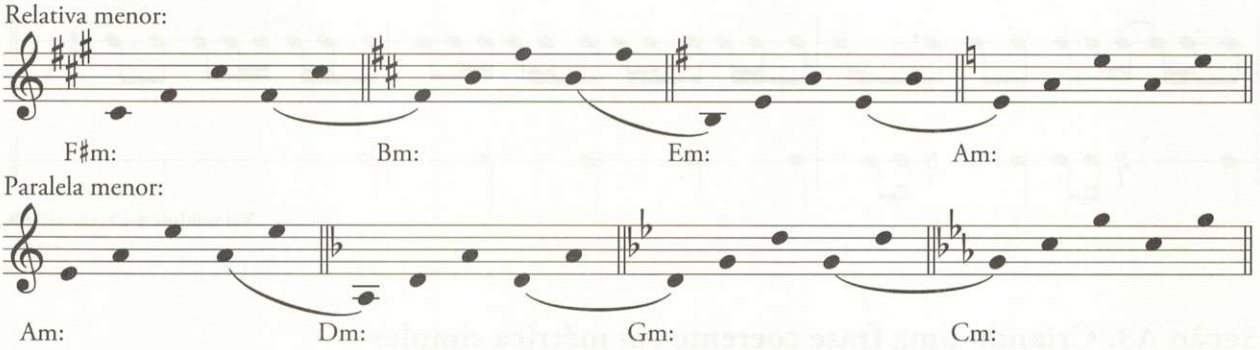
Os modelos abaixo antecipam fragmentos melódicos presentes na próxima seção.

(A) Intervalos que formam a tríade de tônica e o acorde de dominante com sétima

A vocalização em Lá maior apresentada a seguir deve ser considerada um aquecimento. Para uma prática extra, cante esses modelos em todas as tonalidades maiores, usando a última nota de um padrão como primeira nota do mesmo padrão, transposto uma quarta justa descendente ou uma quinta justa ascendente. Observe os exemplos apresentados a seguir:

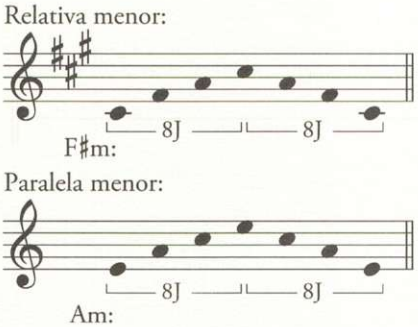
(B) Intervalos que ressaltam os intervalos de 4J e 5J, completando uma oitava

Para uma prática extra, esse modelo pode ser repetido em todas as tonalidades menores, sendo transposto 5J abaixo (ou 4J acima), passando pelas doze tonalidades. Observe o modelo apresentado a seguir:



(C) Intervalos de 5J, 4J, 3M e 3m, completando uma oitava

Para uma prática extra, esse modelo pode ser repetido em todas as tonalidades menores, sendo transposto 5J abaixo (ou 4J acima).



(D) Intervalos de 10m, 4J, 3M e 3m, formados a partir da tríade de tônica

Esse modelo apresenta um exemplo pouco comum de uma tríade de tônica, uma vez que o intervalo de 10m ocorre entre a fundamental e a terça do acorde. Para uma prática extra, repita esse modelo em todas as tonalidades menores.

Relativa menor:

F♯m:

Paralela menor:

Am:

Seção B2. Fragmentos melódicos em Lá maior (Fá♯ menor e Lá menor)

1. **Allegro**

Mozart, *Eine kleine Nachtmusik*, K. 525 (transposto)

2a. **Allegro con brio**

Wagner, *Die fliegende Holländer*, Abertura (primeiro tema, transposto)

3a. **Allegro**

Schubert, *Sinfonia n. 5: Minueto* (transposto)

4a. **Allegro assai**

Mozart, *Idomeneo*, ato I, Aria (Electra) (transposto)

5a. **Andante molto moderato** ♩ = 84

Gabriel Fauré, *Pavane*, op. 50, comp. 1-5 (voz superior, na tonalidade original)

Copyright Brazilliance Music Publishing. Todos os direitos reservados. Impresso com permissão.

6a. **Andante molto moderato** ♩ = 84

Gabriel Fauré, *Pavane*, op. 50, comp. 1-5 (voz intermediária, na tonalidade original)

Copyright Brazilliance Music Publishing. Todos os direitos reservados. Impresso com permissão.

7a. Gabriel Fauré, *Pavane*, op. 50, comp. 1-5 (voz inferior, na tonalidade original)

Copyright Brazilliance Music Publishing. Todos os direitos reservados. Impresso com permissão.

As três vozes (nos números 5a, 6a e 7a) devem ser combinadas em canto conjunto.

2b. Wagner, *Die fliegende Holländer*, Abertura (primeiro tema, transposto)

3b. Schubert, *Sinfonia n. 5: Minueto* (transposto)

Mozart, *Idomeneo*, ato I, Aria (Electra) (transposto)

4b.

5b. Gabriel Fauré, *Pavane*, op. 50, comp. 1-5 (voz superior, transposta)

6b. Gabriel Fauré, *Pavane*, op. 50, comp. 1-5 (voz intermediária, transposta)

7b. Gabriel Fauré, *Pavane*, op. 50, comp. 1-5 (voz inferior, transposta)

As três vozes (nos númeor 5b, 6b, 7b) devem ser combinadas, em canto conjunto.

8. Mozart, *Die Zauberflöte* (*A Flauta Mágica*), Dueto de Pamina e Papageno, comp. 7-9 (voz superior, transposta)

9. Mozart, *Die Zauberflöte*, Dueto de Pamina e Papageno, comp. 23-25 (voz superior, transposta)

10. Mozart, *Die Zauberflöte*, Dueto de Pamina e Papageno, comp. 7-9 (voz inferior, transposta)

Duas das vozes (nos números 8 e 9; 9 e 10) podem ser combinadas, em conjunto.

Seção B3. Criando uma melodia coerente

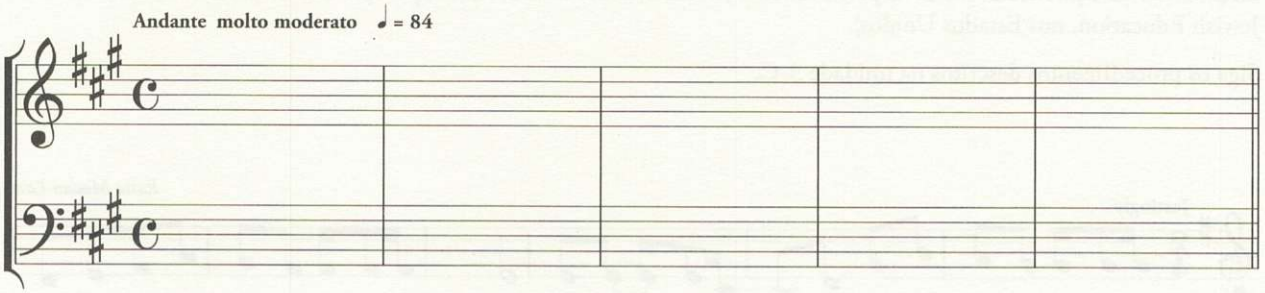
Retorne à seção B2 e selecione dois ou três segmentos dentre os diversos fragmentos melódicos, cujas características permitam a formação de uma melodia coerente. Dependendo de suas escolhas, poderão ser necessárias mudanças métricas ou rítmicas em alguns segmentos. O exemplo abaixo foi organizado com base nos compassos 1 e 2 do fragmento 2a, compassos 2 e 3 do fragmento 3a, e compasso 4 do fragmento 2a.

Seção B4. Improvisação

1. O fragmento melódico de número 7a deve ser usado como base para a improvisação de uma voz superior para o modelo abaixo apresentado.

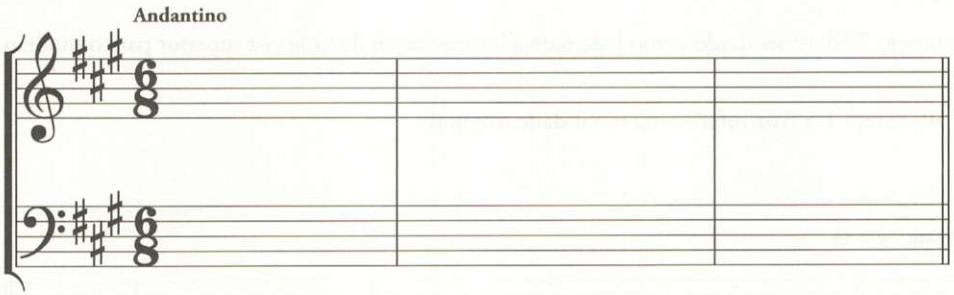
   Gabriel Fauré, *Pavane*, op. 50, comp. 1-5 (voz inferior, na tonalidade original).

2. Mantenha a voz superior que você criou e improvise uma voz inferior. (Você pode adquirir uma motivação extra se estudar a *Pavane*, op. 50, de Gabriel Fauré.)



3. Tome o fragmento melódico de número 10 como base para a improvisação de uma voz superior.
Mozart, *Die Zauberflöte* (*A Flauta Mágica*), dueto de Pamina e Papageno, comp. 7-9 (voz inferior, transposta).

4. Mantenha a voz superior que você criou e improvise uma voz inferior. (Você pode adquirir uma motivação extra se estudar *A Flauta Mágica*, de Mozart.)



C Melodias (maior e menor): 5J, 4J, 3M, 3m, 2M e 2m

As melodias apresentadas abaixo possuem o mesmo conteúdo intervalar presente na unidade 3-C, no entanto podem ocorrer saltos entre graus da escala diferentes de 1-3-5.

As melodias de números 1-3 fazem uso do modo maior e de padrões rítmicos do Calipso, introduzidos na parte A desta unidade (nos módulos 26-41).

As demais melodias estão no modo menor e utilizam padrões rítmicos apresentados nas unidades anteriores. São procedentes da publicação intitulada *Selected Jewish Songs* (seleção de canções judaicas, organizada para uso de membros das forças armadas e publicada em 1942 pelo National Jewish Welfare Board, em cooperação com a American Association for Jewish Education, nos Estados Unidos).

Siga os procedimentos descritos na unidade 3-C.

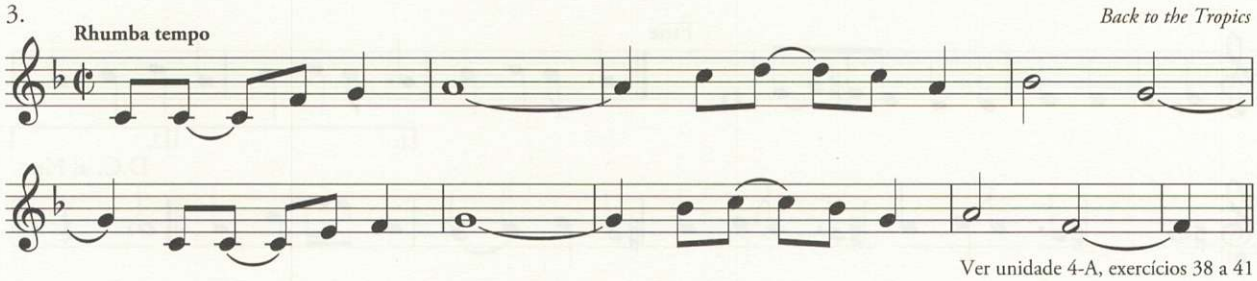
Ver unidade 4-A, exercícios 26 a 29

2. *Mattie Rag* (abreviado)

Ver unidade 4-A, exercícios 30 a 33, e unidade 5-B2, exercício 8

Ratta Madan Law e *Mattie Rag* de *Jamaica, Land We Love*, compilado por Lloyd Hall.

3. *Back to the Tropics*



Ver unidade 4-A, exercícios 38 a 41

Back to the Tropics Letra e música de Lionel Belasco and Leighla Whipper. © EMI Mills Music, Inc. Direitos mundiais de impressão administrados por Alfred Publishing Co., Inc. Todos os direitos reservados.

4. *Hevenu Shalom Aleychem*

5. *Adon Olam*

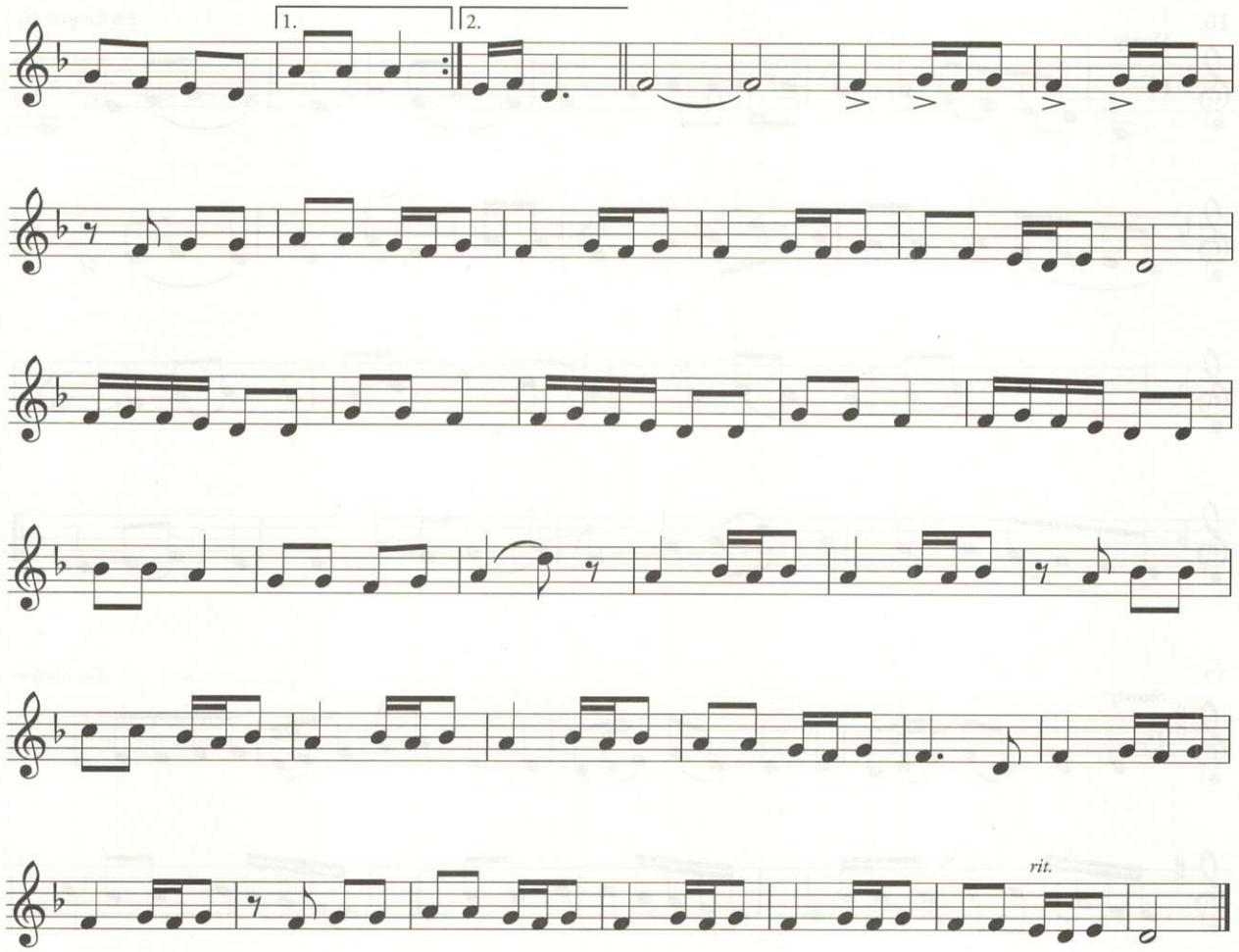
6. *Hin'ni Muchan Um'zuman*

1.
2.
1.
2.
D.C. al Fine
7.
Joyfully
L'cha Dodi
Fine
1.
2.
D.C. al Fine
8.
With dignity
Yigdal
9.
Slowly
Chorus
Yismach Moshe
Fine
D.C. al Fine

10. *Ets Chayim Hi*

11. *Sim Shalom*

12. *Hasivenu Elecha*



Exercícios 4-12 © 1943 de Jewish Welfare Board, Member Agency USO. Impresso com permissão de JCC Association.

D Melodias (maior e menor): 5J, 4J, 3M, 3m, 2M e 2m

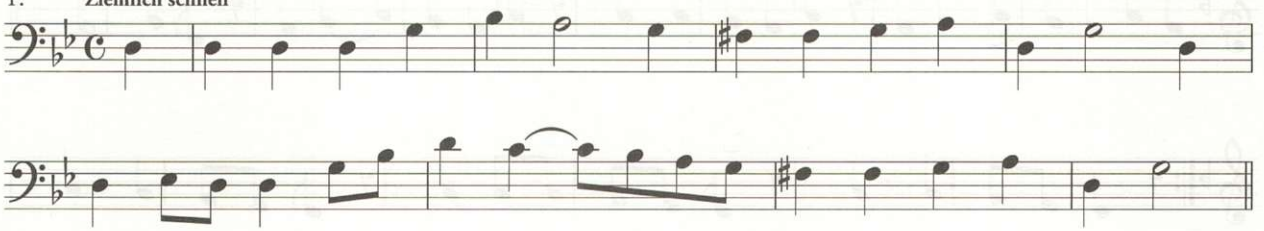
As melodias apresentadas abaixo possuem o mesmo conteúdo intervalar presente na unidade 3-C, no entanto podem ocorrer saltos entre graus da escala diferentes de 1-3-5.

Seção D1. Canções de Schubert

Todas as melodias desta seção são extraídas de canções compostas por Franz Schubert. A grande maioria dos padrões rítmicos das canções foi mantida, com exceção de tercinas no números 6.

Schubert, *Winterreise: Estarrung*, op. 89, n. 4 , D. 911

1. **Ziemlich schnell**



2. Mässig

Schubert, *Am Flusse*, D. 766

3. Mässig

Schubert, *Schweizerlied*, D. 559

4. Nicht zu geschwind, doch kräftig

Schubert, *Schwanengesang: Aufenthalt*, n. 5, D. 318

5. Etwas langsam

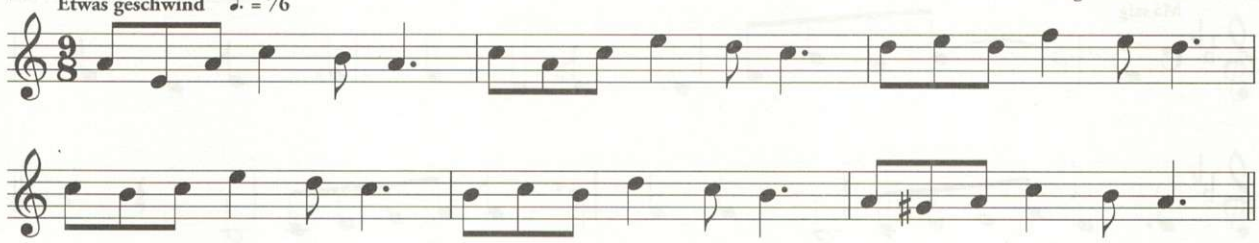
Schubert, *Winterreise: Der Leiermann*, op. 89, no. 24, D. 911

6. Mässig

Schubert, *Winterreise: Der Lindenbaum*, op. 89, n. 5, D. 911

7. Etwas geschwind ♩. = 76

Schubert, *Drang in die Ferne*, D. 770



8. Ziemlich lebhaft

Schubert, *Der Musensohn*, D. 764a

9. Mässige Bewegung

Schubert, *Zwei Szenen aus "Lacrimas"*, II, op. 124, n. 1, D. 857 (2)

Seção D2. Leitura em claves diversas

Essa seção contém passagens originárias do primeiro movimento da Sinfonia "Inacabada" de Schubert.

Como proceder

1. A passagem de número 1 consiste na melodia de abertura (compassos 13-20), tocada em uníssono por dois oboés e dois clarinetes em lá. Para cantar a parte dos clarinetes da maneira como soam, tente pensar na clave de soprano, com o dó central na primeira linha do pentagrama. Experimente cantar os nomes das notas, conferir sua exatidão e comparar o resultado com as notas presentes na parte do oboé. Lembre-se de que o oboé não é um instrumento transpositor, portanto suas alturas soam idênticas ao resultado sonoro emitido pelos clarinetes em lá.
2. A passagem de número 2 foi extraída do mesmo movimento (compassos 291-298) e também se caracteriza por instrumentos diferentes tocando melodias formadas pelas mesmas alturas – nesse caso, violas e violoncelos. Como não há instrumentos transpositores envolvidos nessa passagem, não será necessário o uso de claves para transposição. A parte do violoncelo pode ser escrita na clave do tenor (clave de dó), ou na do baixo (clave de fá).
3. Na passagem de número 2, a mesma figura melódica aparece quatro vezes. Para realizarmos esse exercício, deveremos considerar as seguintes tonalidades e respectivas fundamentais como tônicas temporárias:

   Compassos 291-292: Fá ♯ menor
   Compassos 293-294: Mi maior
   Compassos 295-296: Dó ♯ menor
   Compassos 297-298: Si maior

1.

Schubert, *Sinfonia n. 8*, "Inacabada", em Si Menor, D. 759, I, comp. 13-20

2.

Schubert, *Sinfonia n. 8*, "Inacabada", em Si Minor, D. 759, I, comp. 291-298

E Canto conjunto

Seção E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares

As oito primeiras passagens são procedentes de melodias corais, harmonizadas por J. S. Bach. A nona passagem traz as vozes condutoras de uma canção folclórica jamaicana. A estrutura rítmica dessa passagem foi apresentada na seção A2, número 8, desta unidade. Sugerimos o andamento ♩ = 72-80 para todas as passagens.

Siga os procedimentos apresentados na unidade 1-E, voltados ao canto conjunto.

Coral *Meinen Jesum laß' ich nicht, weil*, BWV 380

Coral *Für Freuden laßt uns springen*, BWV 313

3. Coral *Ihr Gestirn', ihr hohlen Lüfte*, BWV 476

4. Coral *Herr Gott, dich loben alle wir*, BWV 328

5. Coral *Christe, der du bist Tag und Licht*, BWV 274

6. Coral *Singt dem Herrn ein neues Lied*, BWV 411

7. Cantata 42, *Verleih' uns Frieden gnädiglich*

8. Coral *Christus, der uns selig macht*, BWV 283s

9. **With disdain** Jamaica

Linha do baixo adaptada

Ver unidade 4-A2, exercício 8

Big, Big Sambo Gal faz parte da compilação *Jamaica, Land We Love*, de Lloyd Hall.

Seção E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares

O professor pode solicitar uma leitura à primeira vista instrumental do *Minueto e Trio* do *Quarteto de Cordas*, op. 17, de Haydn.

Haydn, *Quarteto de cordas*, op.17,n.5,II

p
p
p
p
f
f
f
f

Trio
p
Fine

Attacca subito il Menuetto

© Com permissão de Universal Edition, A.G., Wien/PH 338

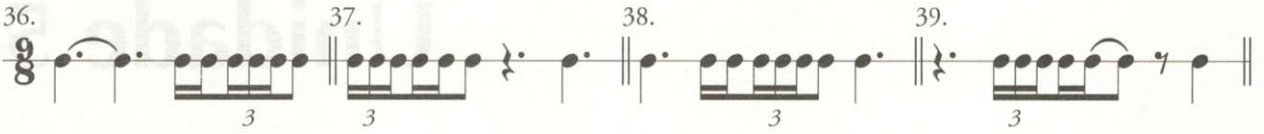
Unidade 5

A Ritmo – Métrica simples: Divisão irregular da pulsação (tercina)

Seção A1. Módulos em métrica simples

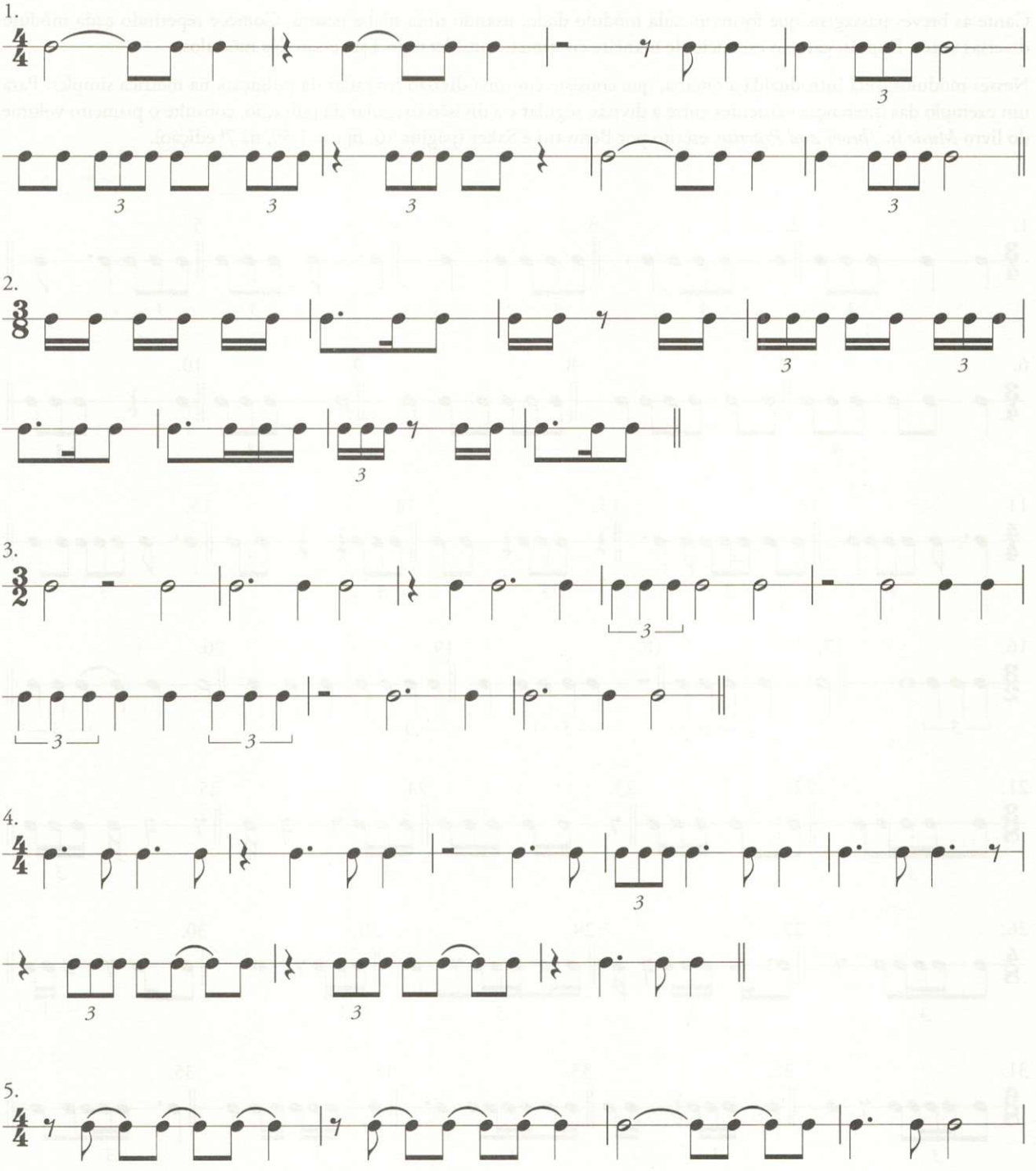
Cante as breves passagens que formam cada módulo dado, usando uma sílaba neutra. Comece repetindo cada módulo diversas vezes. Depois, cante o exercício de maneira contínua, considerando a sucessão dos módulos.

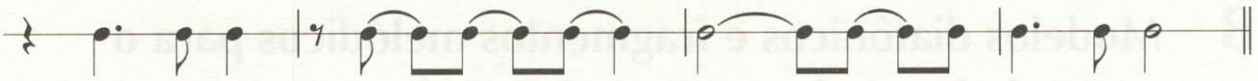
Nesses módulos, será introduzida a tercina, que consiste em uma divisão irregular da pulsação, na métrica simples. Para um exemplo das diferenças existentes entre a divisão regular e a divisão irregular da pulsação, consulte o primeiro volume do livro *Music in Theory and Practice*, escrito por Benward e Saker (página 16, figura 1.39, na 7ª edição).



Seção A2. **Frases em métrica simples com divisão irregular da pulsação (tercina)**

Para executar os exercícios de números 1-5, siga os procedimentos apresentados na unidade 1-A2. Para os exercícios a duas vozes (6-7), siga os procedimentos descritos na unidade 2-A2.





6. Ostinato rítmico

7. Cânone rítmico

Seção A3. Criando uma frase coerente em métrica simples, com uma tercina como exemplo de divisão irregular da pulsação

Retorne à seção A1 e selecione três ou quatro modelos rítmicos. Organize-os de maneira que possa ser criada uma frase coerente com quatro compassos.

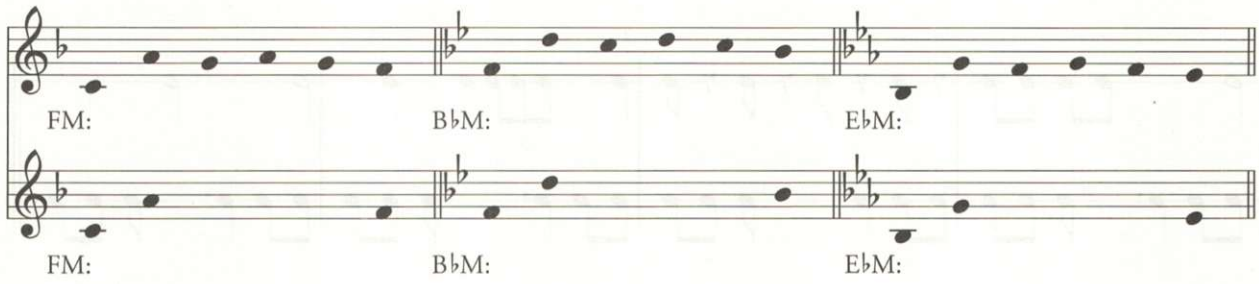
Escreva sua frase na linha a seguir:

B Modelos diatônicos e fragmentos melódicos para o canto de intervalos – Novos intervalos: 6M e 6m

Seção B1. Modelos diatônicos

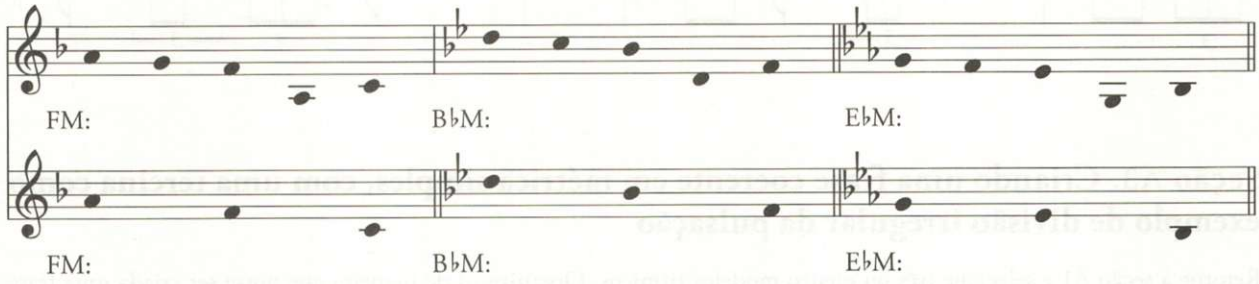
Os modelos abaixo antecipam fragmentos melódicos presentes na próxima seção.

Os exercícios propostos a seguir enfatizam os intervalos de sexta (6M) formados entre o quinto e o terceiro graus de uma escala maior, no sentido ascendente, seguidos por um movimento escalar descendente em direção ao primeiro grau. Siga o procedimento descrito nas unidades anteriores. Para uma prática extra, cante esses modelos em todas as tonalidades maiores, transpondo-os a uma quarta justa descendente ou quinta justa ascendente.



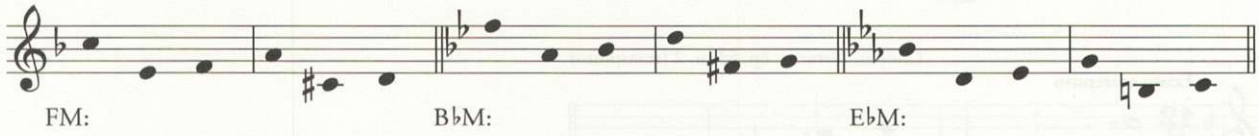
O modelo apresentado a seguir parte de uma 6M ascendente, formada entre o quinto e o terceiro grau de uma escala maior e continua por movimento ascendente até atingir o primeiro grau.

No próximo modelo, a sexta (6m) está presente nas notas extremas de uma tríade em primeira inversão. A 6m (o intervalo descendente fá-lá) funciona como um salto consonante que conduz à nota final dó.



Na próxima série, a sexta maior (6M) é parte integrante do acorde III, na escala menor natural.

O relacionamento por seqüência presente nos exercícios apresentados a seguir (por exemplo, no primeiro modelo, em Fá maior), as tríades de Fá maior e Ré menor são similares às que aparecem no exemplo anterior, exceto pelo fato da tônica anterior ser Ré menor. Use os mesmo procedimentos empregados anteriormente.



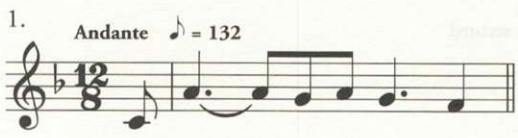
Esses exercícios, formados com base na tríade de Ré menor, são preparatórios para o canto dos fragmentos melódicos da próxima seção. Recomendamos a prática da transposição para a paralela menor, ao invés da opção pela relativa, para que possa ser feita uma associação com o contorno melódico dos fragmentos 4 e 5 da próxima seção, iniciados por Fá maior e finalizados por Ré menor.

Esse exercício introduz a 6M, inicialmente como parte de um padrão triádico, através do intervalo descendente formado entre o terceiro e o quinto grau de uma escala maior, e depois pelo intervalo ascendente formado entre o sexto e o quarto grau.

Seção B2. Fragmentos melódicos em Fá maior (e Ré menor)

Chopin, *Noturno*, op. 9, n. 2 (transposto)

1.



2. Chopin, *Noturno*, op. 62, n.2 (transposto)

Chopin, *Noturno*, op. 27, n. 2 (transposto)

3.

4. Chopin, *Noturno*, op. 15, n. 3 (transposto)

5. Chopin, *Noturno*, op. 55, n. 2 (transposto)

6. Chopin, *Estudo*, op. 10, n. 9 (transposto)

7. Jamaica, *Mattie walla lef*

Faz parte da compilação *Jamaica, Land We Love*, de Lloyd Hall.

8. Jamaica, *Mattie Rag* (transposto)

Ver unid. 4C-2.

Faz parte da compilação *Jamaica, Land We Love*, de Lloyd Hall.

9. Grainger, *Colonial Song*

10. Grainger, *Irish Tune from County Derry*

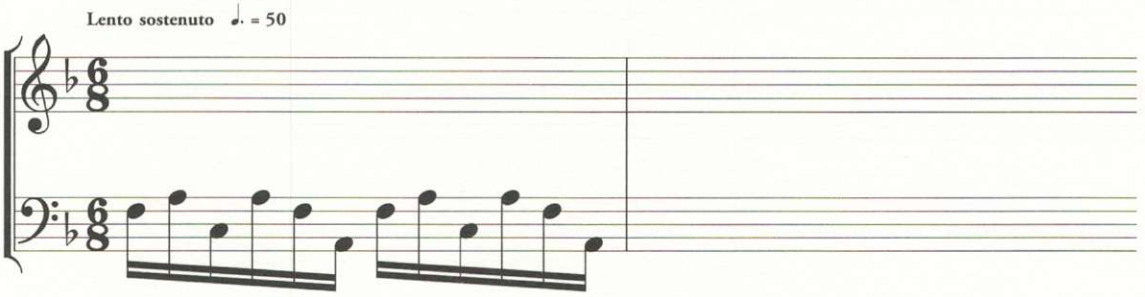
Irish Tune from County Derry. Copyright 1930 by Percy Grainger, International Copyright secured.
Impresso nos Estados Unidos. G. Schirmer, Inc.

Seção B3. Criando uma melodia coerente

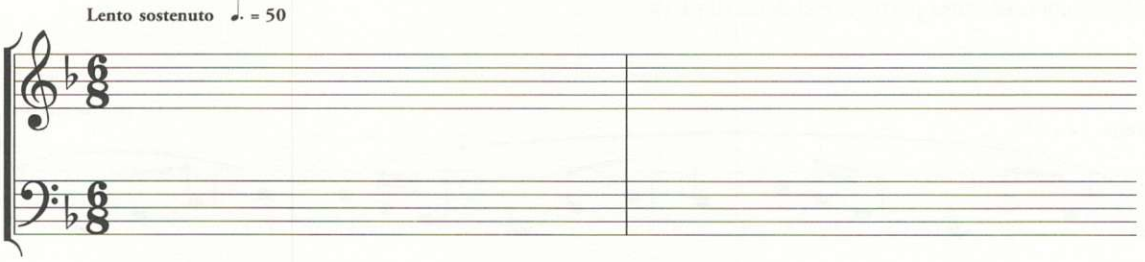
Retorne à seção B2 e selecione dois ou três segmentos dentre os diversos fragmentos melódicos, cujas características permitam a formação de uma melodia coerente. Dependendo de suas escolhas, poderão ser necessárias mudanças métricas ou rítmicas em alguns segmentos.

Seção B4. **Improvisação**

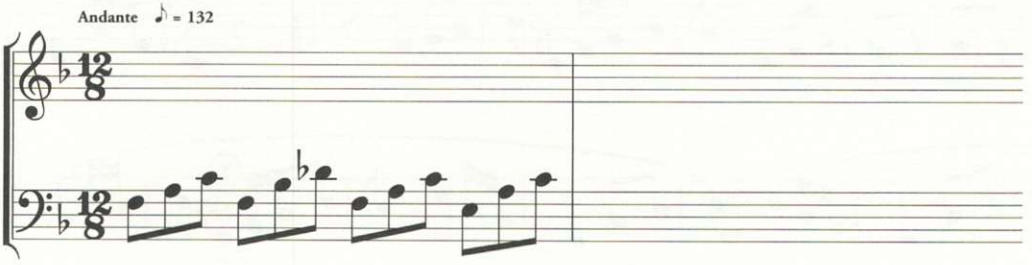
1. A figuração de acompanhamento apresentada a seguir consiste em uma adaptação do acompanhamento do *Noturno* op. 27, n. 2, de Chopin (transposto). Lembramos que o fragmento melódico 3 (a seguir) foi extraído da mesma peça. Considere a figura de acompanhamento base para a improvisação de uma voz superior.



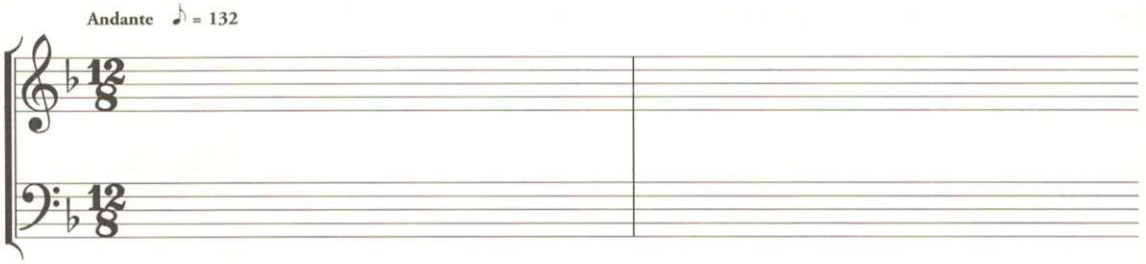
2. Mantenha a voz superior que você criou e improvise nova voz inferior. (Você pode adquirir uma motivação extra se estudar os *Noturnos*, de Chopin.)



3. A figuração de acompanhamento apresentada a seguir consiste em uma adaptação do acompanhamento do *Noturno* op. 9, n. 2, de Chopin (transposto). Lembramos que o fragmento melódico 1 foi extraído da mesma peça. Considere a figura de acompanhamento base para a improvisação de uma voz superior.



4. Mantenha a voz superior que você criou e improvise uma voz inferior. (Você pode adquirir uma motivação extra se estudar *A Flauta Mágica*, de Mozart.)



C Melodias (maior e menor) – Novos intervalos: 6M e 6m

As próximas seis canções são extraídas de uma coleção intitulada *Six Creole Folk-Songs* (com arranjos musicais e traduções para o inglês de Maud Cuney Hare). Alguns dos modelos rítmicos e fragmentos melódicos presentes nessas canções enfatizam modelos encontrados nas partes A e B desta unidade.

Belle Layotte

3. **Allegretto** ♩ = 72 ♩ = 88

Quand mo-té jeune

4. **Con moto** ♩ = 116

Exercícios 1-6 de *Six Creole Folk-Songs*. Arranjo musical e traduções de Maud Cuney Hare © por Carl Fischer, New York, 1921.

D Melodias (maior e menor) – Novos intervalos: 6M e 6m

O formato dessa seção se assemelha ao da parte B ("Modelos diatônicos e fragmentos melódicos para o canto de intervalos"), uma vez que todas as melodias selecionadas foram compostas ou transpostas para duas tonalidades relativas, de maneira que é mantida a mesma armadura de clave. Assim sendo, as melodias estão escritas em Sol maior ou Mi menor. É oportuno que sejam estudadas sempre nessas tonalidades, para que as semelhanças entre elas sejam valorizadas. Por exemplo, a tonalidade de Mi menor evidencia as similaridades existentes entre os padrões melódicos que formam as canções de números 2 e 3 – respectivamente, a canção irlandesa *Da Luain, da Mairt* e a jamaicana *The Laughter of Raindrops*. A conotação modal da tríade de subtônica (ré, fá♯, lá), em relação à tríade de tônica (mi, sol, si) constitui outro fator de analogia entre essas duas canções. Ademais, algumas das melodias escritas na tonalidade maior podem ter passagens na tonalidade relativa menor e vice-versa.

1. Joe Primrose, *St. James Infirmary* (adaptado)

St. James Infirmary. Letra e música de Joe Primrose. © 1929 (Renovado) EMI Mills Music, Inc. Direitos mundiais de impressão administrados por Alfred Publishing Co., Inc. Todos os direitos reservados.

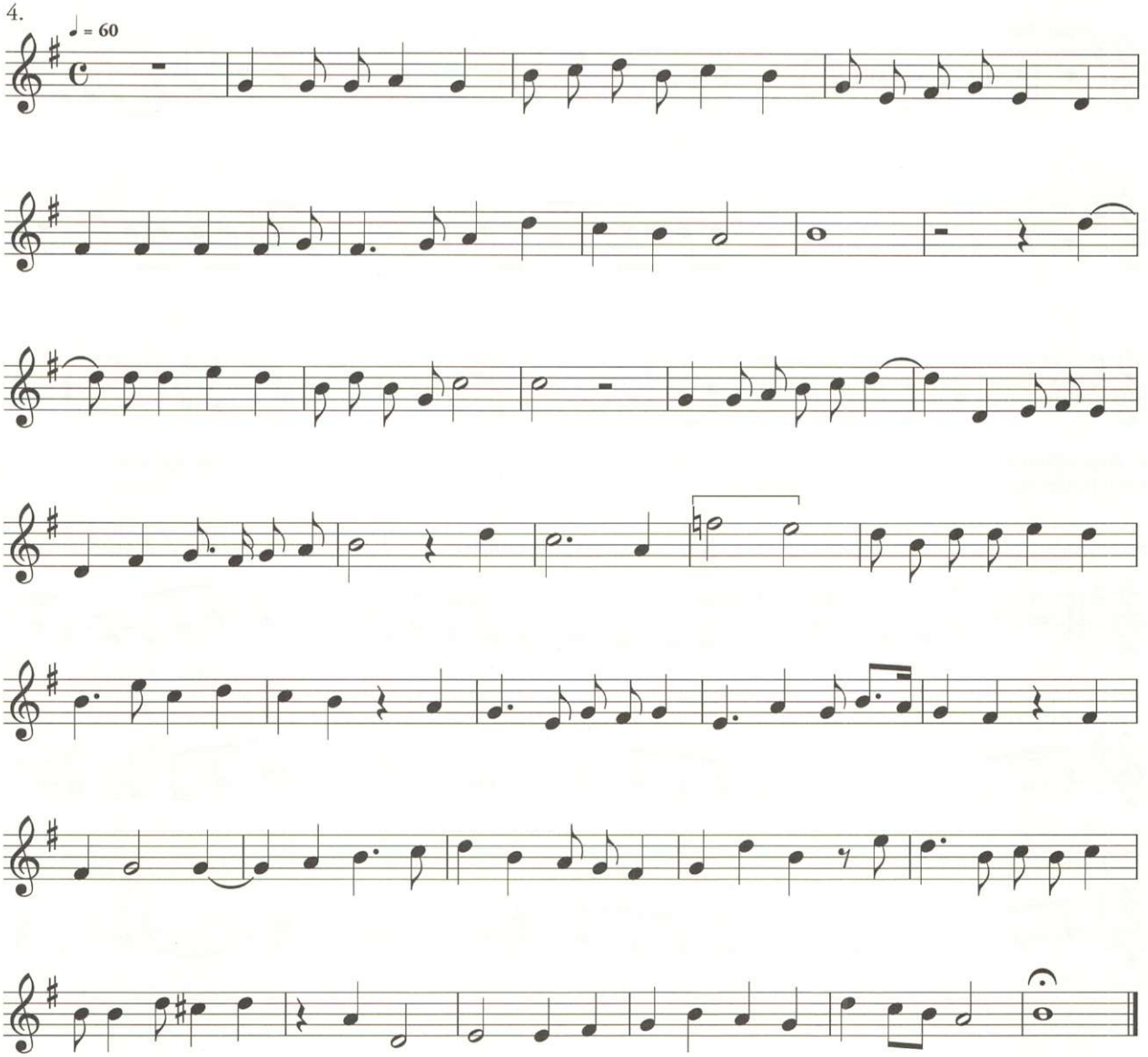
2. Canção tradicional dos condados do sul da Irlanda, *Da Luain, da Mairt* (transposto)

3. Kathleen McFarlane (Jamaica), *The Laughter of Raindrops* (adaptado)

The Laughter of Raindrops, com música de Kathleen McFarlane e letra de Lisa Salmon, faz parte da compilação de Lloyd Hall, *Jamaica, Land We Love*.

Andrea Gabrieli, *Primeiro Livro de Madrigais: A Caso un Giorno*, original a três vozes (transposto)

4.



Adaptado de *A Caso un Giorno*, de Andrea Gabrieli e publicado em *Andrea Gabrieli: Complete Madrigals 1*: Madrigals of Libro primo a 3; Canzone of Petrarch a 3; Giustiniane a 3; editado por Tillman Merritt. *Recent Researches in the Music of the Renaissance*, vol. 41. Madison, Wisconsin: Adaptado de A-R Editions, Inc. 1981. Utilizado com permissão.

5. Kathleen McFarlane (Jamaica), *Henry Morgan* (adaptado e transposto)

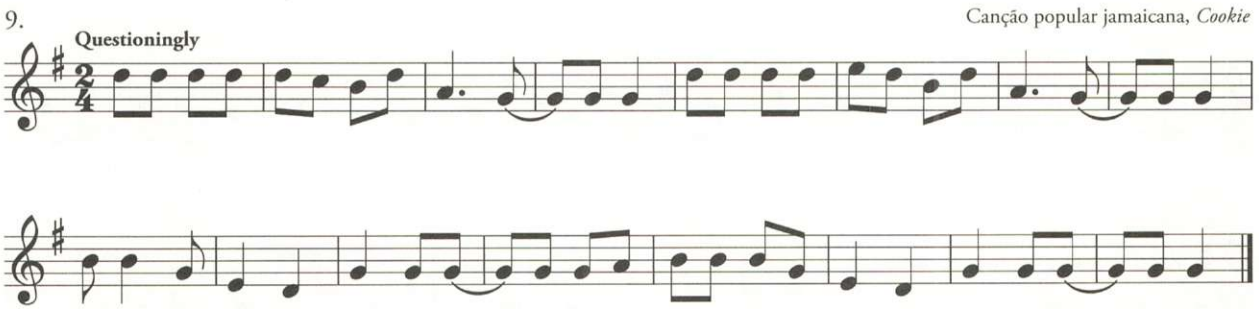
Henry Morgan, com música de Kathleen McFarlane, faz parte da compilação de Lloyd Hall, *Jamaica, Land We Love*.

6. Irlanda, *A New Song Called Granuaile*

7. Condado de Dublin, Irlanda, *I Will Walk with My Love* (fragmento, transposto)

8. Irlanda, *The Piper's Tunes*

9. Canção popular jamaicana, *Cookie*



Integra a compilação *Jamaica, Land We Love*, de Lloyd Hall.

10. Canção popular jamaicana, *Wata Come a me Eye* (transposto)

Integra a compilação *Jamaica, Land We Love*, de Lloyd Hall.

11. Irlanda, *Lillibulero* (transposto)

Canção popular jamaicana, *Cudelia Brown* (transposto)

12. **Amusingly**

Integra a compilação *Jamaica, Land We Love*, de Lloyd Hall.

E Canto conjunto

Seção E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares

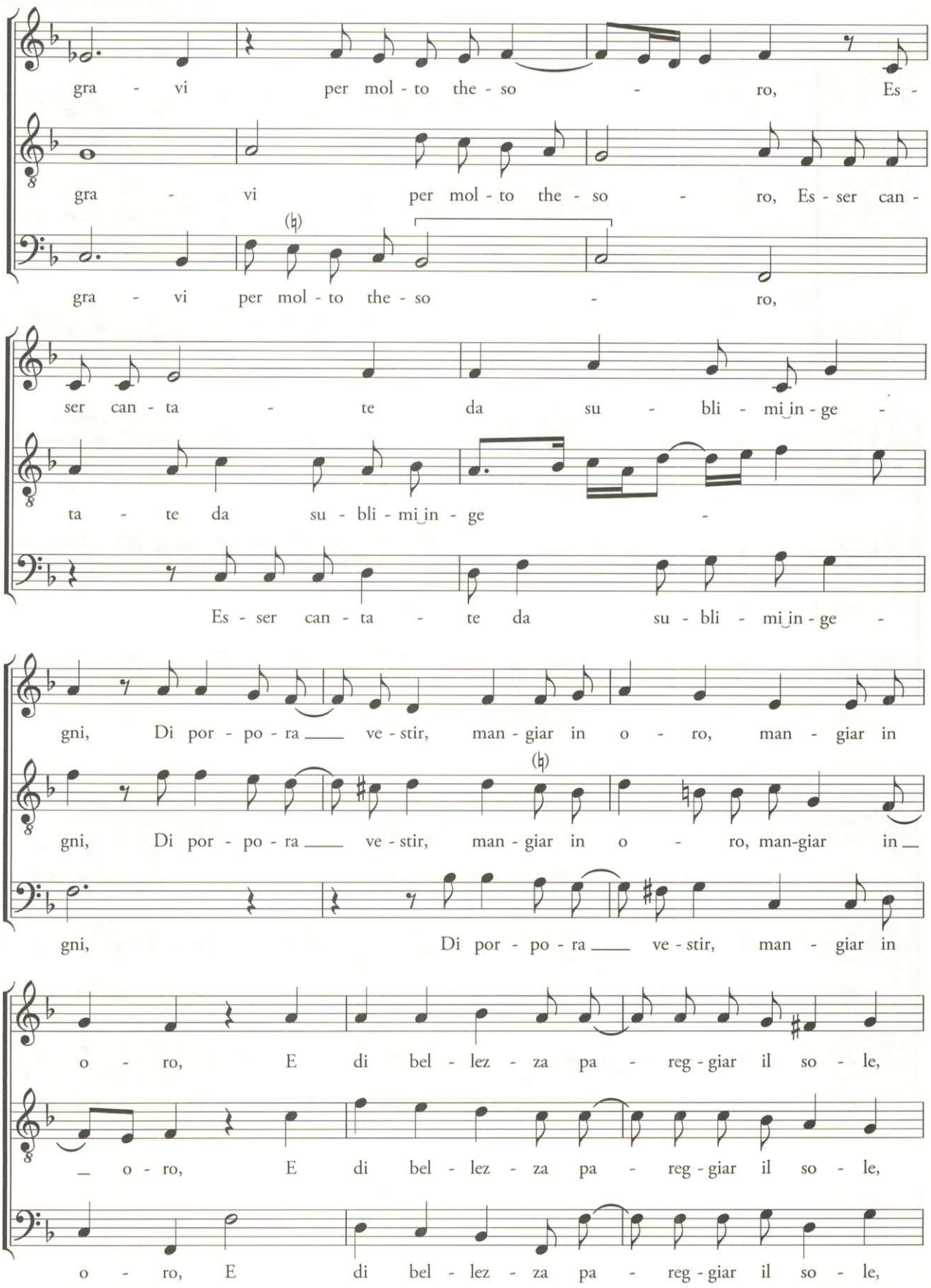
Andrea Gabrieli, *Primeiro livro de Madrigais: A Caso un Giorno*, a três vozes

stor fe - ri - to a mor - te, Che la sua nin-fa in sen
- te, fe - ri - to a mor - te, Che la sua nin-fa in sen se
fe - ri - to a mor - te, Che la sua nin-fa in sen se
se l'ha - vea mes - so. La gio - va - ne gen - til pian -
l'ha - vea mes - so. La gio - va - ne gen -
l'ha - vea mes - so. La gio - va - ne gen - til, la gio - va - ne gen -
gea sì for - te So-pra il suo a-man - te, che l'a-man - te i -
til pian - gea sì for - te So-pra il suo a-man - te, che l'a-man - te i -
til pian - gea sì for - te So-pra il suo a-man - te, che l'a-man - te i -
stes - so, An - cor che la sua pia - ga e - ra mor - ta -
- stes - so, An - cor, an - cor che la sua pia - ga e - ra mor -
stes - so, An - cor che la sua pia - ga e - ra mor -

Adaptado de *A Caso un Giorno*, de Andrea Gabrieli, e publicado em *Andrea Gabrieli: Complete Madrigals 1*: Madrigals of Libro primo a 3; Canzone of Petrarch a 3; Giustiniane a 3; editado por Tillman Merritt. *Recent Researches in the Music of the Renaissance*, vol. 41. Madison, Wisconsin, A-R Editions, Inc. 1981. Utilizado com permissão.

Andrea Gabrieli, *Che Giova Posseder*

2. Bembo


gra - vi per mol - to the - so - ro, Es -
gra - vi per mol - to the - so - ro, Es - ser can -
gra - vi per mol - to the - so - ro,
ser can - ta - te da su - bli - mi in - ge -
ta - te da su - bli - mi in - ge -
Es - ser can - ta - te da su - bli - mi in - ge -
gni, Di por - po - ra ve - stir, man - giar in o - ro, man - giar in
gni, Di por - po - ra ve - stir, man - giar in o - ro, man-giar in
gni, Di por - po - ra ve - stir, man - giar in
o - ro, E di bel - lez - za pa - reg - giar il so - le,
o - ro, E di bel - lez - za pa - reg - giar il so - le,
o - ro, E di bel - lez - za pa - reg - giar il so - le,

Adaptado de *Che Giova Posseder*, por Andrea Gabrieli, e publicado em *Andrea Gabrieli: Complete Madrigals 1*: Madrigals of Libro primo a 3; Canzone of Petrarch a 3; Giustiniane a 3; editado por Tillman Merritt. *Recent Researches in the Music of the Renaissance*, vol. 41. Madison, Wisconsin, A-R Editions, Inc. 1981. Utilizado com permissão.

Seção E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares

Na *Ballade n. 11, N'en fait, n'en dit, n'en pensée* (*Nada foi feito, nem dito, ou pensado*), composta por Gillaume de Machaut no século XIV, a voz inferior foi criada para ser tocada por um instrumento, que acompanha a voz superior. O professor pode solicitar uma leitura à primeira vista instrumental, para o acompanhamento da linha vocal.

Machaut, *N'en fait, n'en dit n'en pensée*, faz parte da edição *Complete Works of Machaut*, de Friedrich Ludwig, vol. I, B11, p. 10

Impresso com permissão de Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

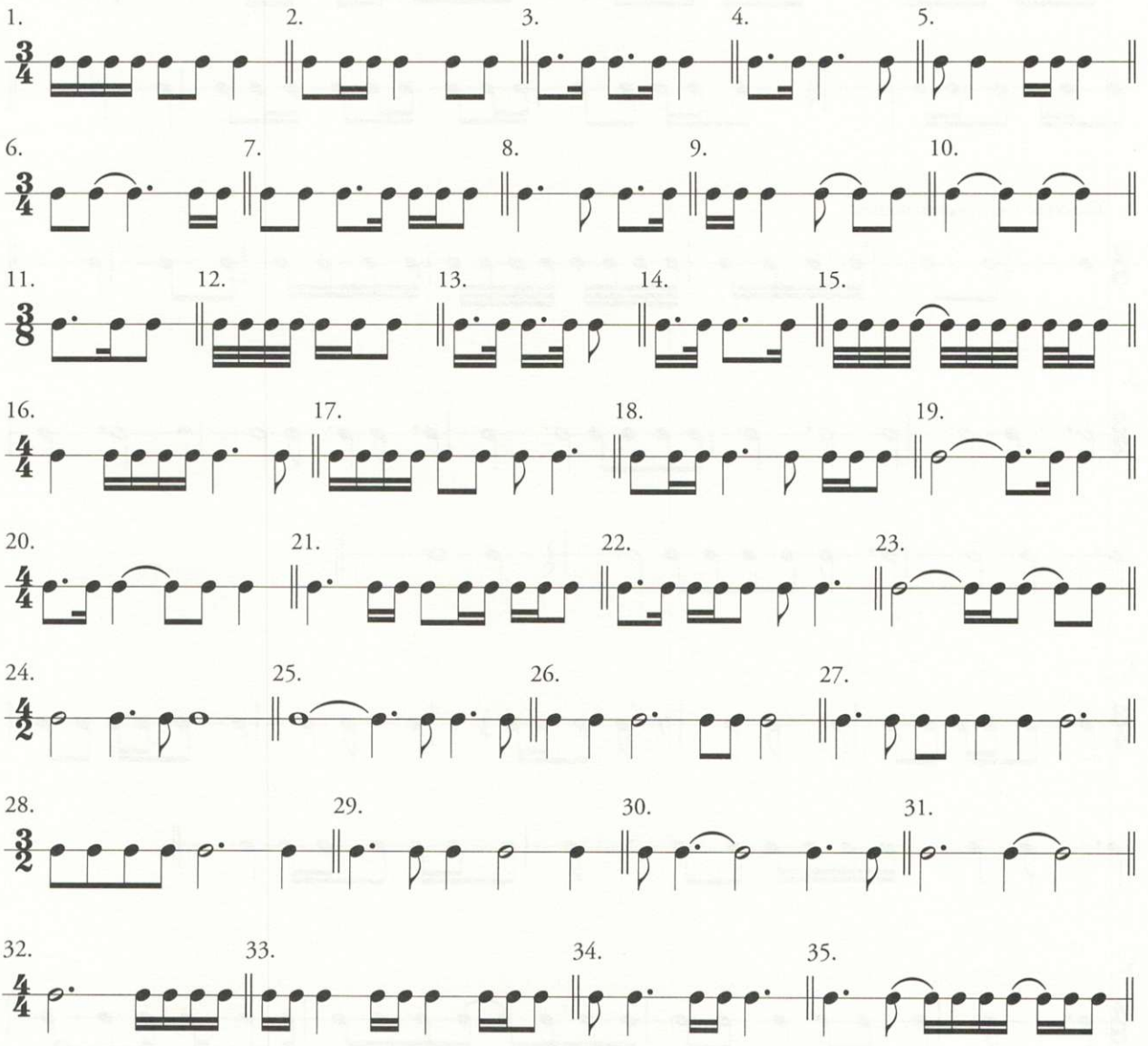
Unidade 6

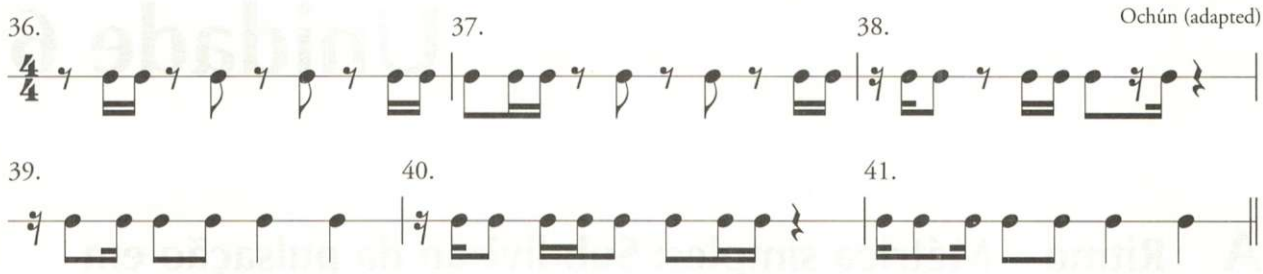
A Ritmo – Métrica simples: Subdivisão da pulsação em quatro, em passagens mais difíceis

Seção A1. Módulos em métrica simples

Cante as breves passagens que formam cada módulo dado, usando uma sílaba neutra. Comece repetindo cada módulo diversas vezes. Depois, cante o exercício de maneira contínua, considerando a sucessão dos módulos.

A pulsação pode ser subdividida em até quatro partes, como ocorreu anteriormente, na unidade 4-A1.

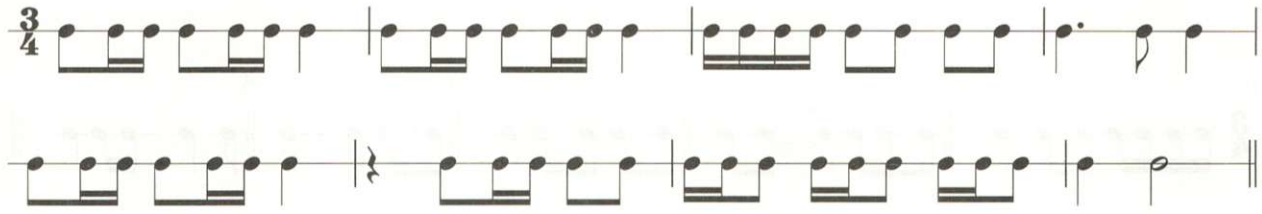




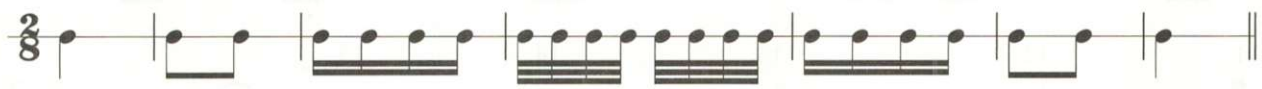
Comparar aos módulos 36-41 da seção A2, exercício 9.

Seção A2. **Frases em métrica simples**

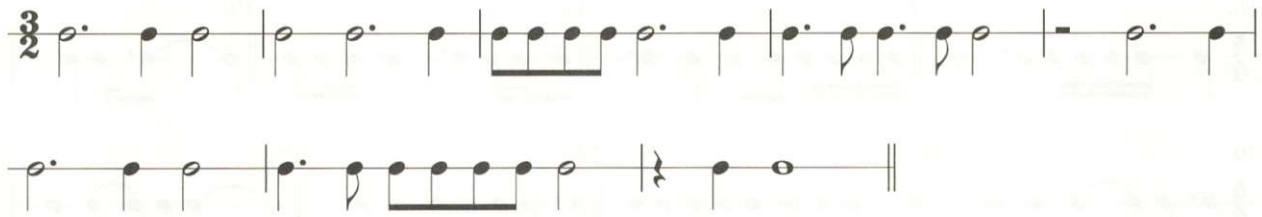
1.



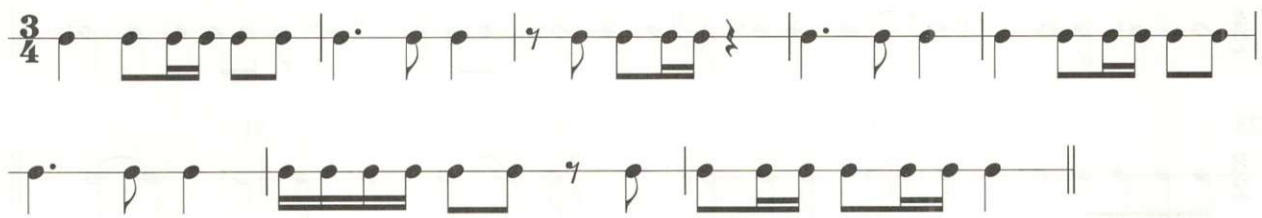
2. Crescendo e decrescendo rítmico



3.

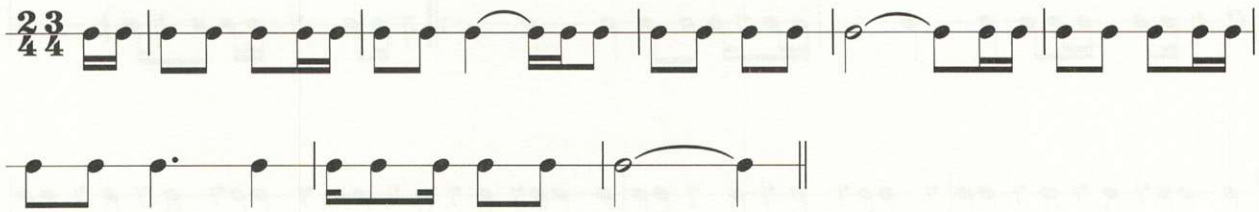


4.



5.

6. Alternância entre $\frac{2}{4}$ e $\frac{3}{4}$: observe a canção *The Raftsmen's Song*, nessa unidade.

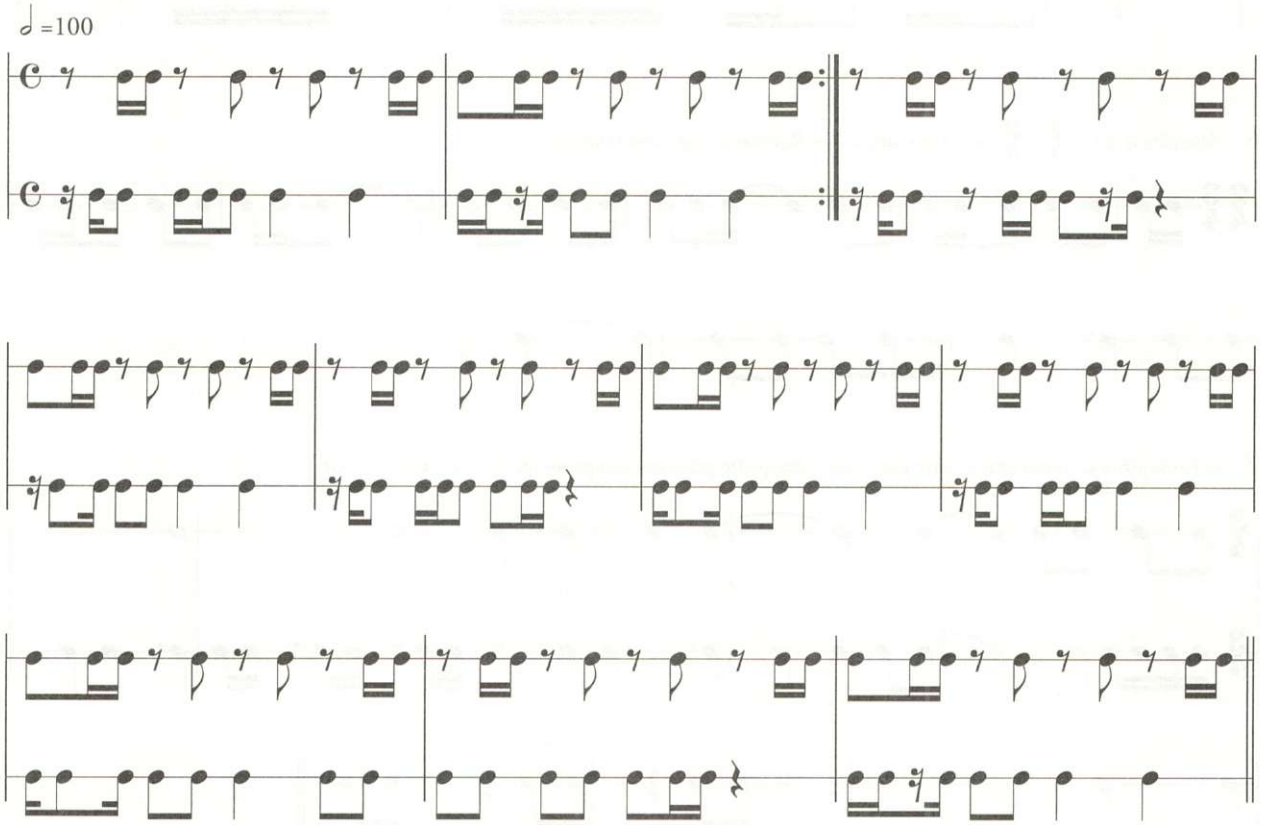


7. A voz superior constitui uma aumentação rítmica dos quatro primeiros compassos que formam a voz inferior.

8. Ostinato rítmico

Adaptação da peça *The Music of Santería*, pp. 109-110, que integra o livro *Traditional Rhythms of the Batá Drums*, de John Amira e Steven Cornelius (Crown Point, Ind. White Cliffs Media Company, 1992). Em referência a esta publicação, os autores declaram: "Esse livro traz rítmicas de saudação (ou exaltação) da percussão Batá, que constituem o mais sagrado e complexo ritual musical associado à religião afro-cubana Santeria" (p. 1). "O Batá é um tambor coberto com couro nas duas extremidades, em formato de ampulheta" (p. 15). "Oxum é uma divindade dos rios, a deusa do amor e da beleza" (p. 109).

9. Oxum.



Seção A3. Criando uma frase coerente em métrica simples

Retorne à seção A1 e selecione três ou quatro modelos rítmicos. Organize-os de maneira que possa ser criada uma frase coerente com quatro compassos.

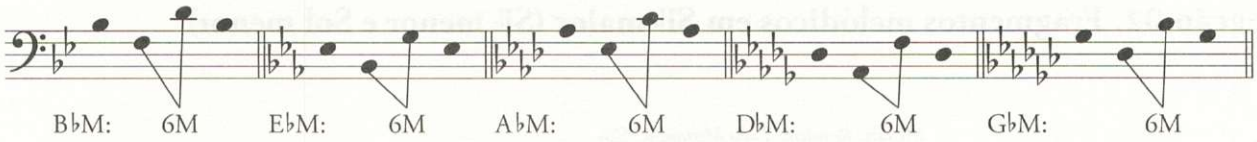
Escreva sua frase na linha a seguir:

B Modelos diatônicos e fragmentos melódicos para o canto de intervalos – Revisão: 6M e 6m

Seção B1. Modelos diatônicos

Os modelos abaixo antecipam fragmentos melódicos presentes na próxima seção.

Os exercícios propostos a seguir enfatizam determinados intervalos presentes no interior de uma tríade de tônica maior, iniciando pela fundamental, movendo-se em sentido descendente até a quinta e depois em sentido ascendente até a terça. O salto ascendente formado entre o quinto e o terceiro grau da escala constitui o intervalo de sexta maior (6M). Siga o procedimento descrito nas unidades anteriores. Para uma prática extra, cante esses modelos em todas as tonalidades maiores, transpondo-os a uma quarta justa descendente ou quinta justa ascendente. Cada aluno pode cantar o modelo em uma tonalidade, de maneira contínua, como é apresentado no exemplo que segue:

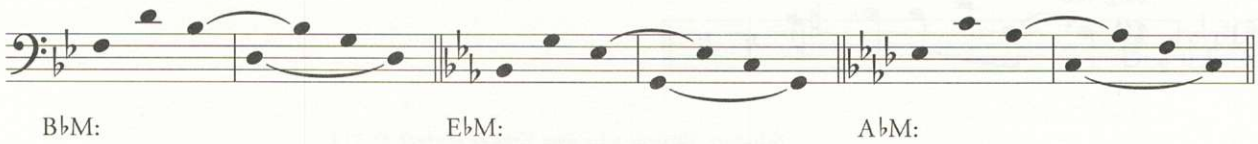


Os três primeiros fragmentos melódicos (Mozart, Beethoven e Makeba) possuem contorno melódico semelhante.

Os exercícios propostos a seguir enfatizam determinados intervalos presentes no interior de uma tríade de tônica maior, iniciando pela fundamental, movendo-se em sentido ascendente até a terça e depois em sentido descendente até a quinta. O salto descendente formado entre o terceiro e o quinto grau da escala constitui o intervalo de sexta maior (6M). Cante esses modelos em todas as tonalidades maiores, realizando as transposições da maneira descrita nas unidades anteriores.

No modelo apresentado a seguir, são delineadas as tríades de tônica e de subdominante. A dominante está implícita através da presença da sensível, que progride em direção à tônica.

O exercício apresentado a seguir combina modelos com as sextas maior e menor, que formam a base dos fragmentos melódicos de números 5, 6 e 7, da próxima seção. Siga o procedimento descrito nas unidades anteriores, usando o modelo apresentado a seguir para realizar transposições.



O próximo modelo enfatiza a sexta maior (6M) ascendente, seguida por uma escala descendente, que pode ser considerada tanto Si♭ maior como Sol menor. Esse exercício está relacionado aos fragmentos de números 8-10, da próxima seção.

Seção B2. Fragmentos melódicos em Si♭ maior (Si♭ menor e Sol menor)

1. Mozart, *Requiem: Tuba Mirum*, K. 626

2. Beethoven, *Fidelio*: Abertura, op. 72C (adaptado e transposto)

3. Canção popular africana, *Makeba*, Dubula (transposto)

4. Mozart, *Minueto*, K. 2, n. 2 (transposto)

5. Mussorgsky, *Boris Godounov*, cena 2 (transposto)

6a. Mozart, *Requiem: Lacrymosa*, K. 626

6b. Mozart, *Requiem: Lacrymosa*, K. 626 (transposto)

7a. Schubert, *Variação sobre uma Valsa de Diabelli*, D. 718

7b. Schubert, *Variação sobre uma Valsa de Diabelli*, D. 718 (transposto)

Tchaikovsky, *Sinfonia n.5*, op. 64 (transposto)

Mozart, *Seis Danças Germânicas*, n. 5, K. 509 (transposto)

Mahler, *Des Knaben Wunderhorn: Wer hat dies Liedlein erdacht* (transposto)

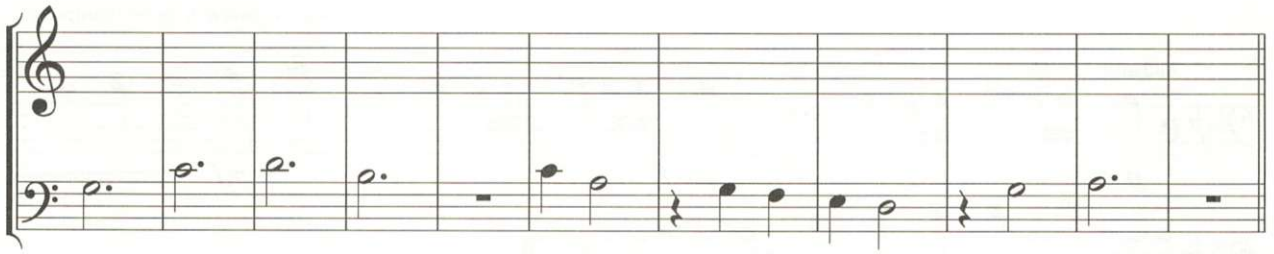
Seção B3. Criando uma melodia coerente

Retorne à seção B2 e selecione dois ou três segmentos dentre os diversos fragmentos melódicos, cujas características permitam a formação de uma melodia coerente. Dependendo de suas escolhas, poderão ser necessárias mudanças métricas ou rítmicas em alguns segmentos.

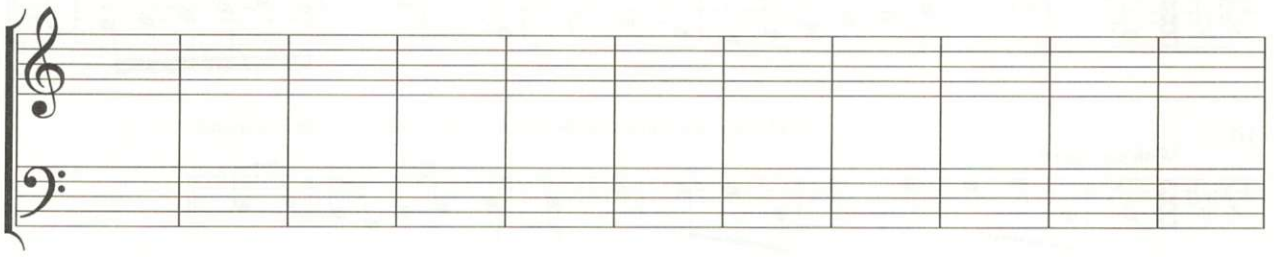
Seção B4. Improvisação

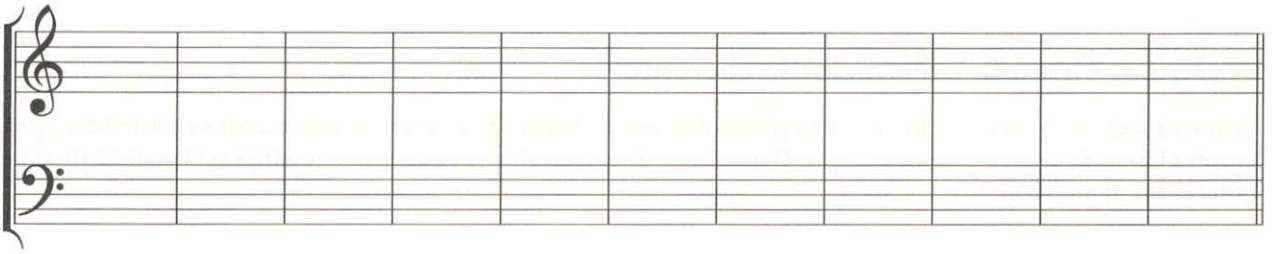
O baixo apresentado a seguir foi extraído do tenor *David*, usado por Machaut como base para um "hoqueto duplo". Vinte e dois compassos estão disponíveis nessa passagem. Observe que a *talea* rítmica se estende entre os compassos 1-11, e que a mesma sucessão de durações rítmicas é repetida nos compassos 12-22. As três vozes dos compassos 1-22 estão presentes na seção E2 desta unidade. Antes de verificar a composição de Machaut, considere essa linha de "baixo isorrítmico" base para a criação de uma voz superior. Depois, crie novo baixo isorrítmico para acompanhamento da nova voz superior.

Machaut, Tenor, *David*



Impresso com permissão de Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.





C Melodias (maior e menor): 6M e 6m

As canções populares de números 1-4 são de Northern Woods, nos Estados Unidos assim como das cidades de Basel e Lousanne, na Suíça. Alguns dos modelos rítmicos e fragmentos melódicos presentes nessas canções enfatizam modelos encontrados nas partes A e B desta unidade.

1. *I Am a River Driver*

I Am a River Driver de *Lumbering Songs from the Northern Woods*, de Edith Fowke. Canções populares transcritas por Norman Cazden. Publicado para a American Folklore Society pela University of Texas Press, Austin, London, copyright 1970 by the American Folklore Society Memoir Series, Wm. Hugh Jansen, General Editor, vol. 55, 1970.

2. *How We Got Up to the Woods Last Year*

How We Got Up to the Woods Last Year de *Lumbering Songs from the Northern Woods*, de Edith Fowke. Canções populares transcritas por Norman Cazden. Publicado para a American Folklore Society pela University of Texas Press, Austin, London, copyright 1970 by the American Folklore Society Memoir Series, Wm. Hugh Jansen, General Editor, vol. 55, 1970.

3. *The Raftsmen's Song*

The Raftsmen's Song de *Lumbering Songs from the Northern Woods*, de Edith Fowke. Canções populares transcritas por Norman Cazden. Publicado para a American Folklore Society pela University of Texas Press, Austin, London, copyright 1970 by the American Folklore Society Memoir Series, Wm. Hugh Jansen, General Editor, vol. 55, 1970.

4. *Z'Basel an mym Rhy*

As canções de números 5-10 foram compostas por *trouvères* franceses, durante os séculos XII e XIII – nomeadamente (em ordem cronológica): Ricardo Coração de Leão (1157-1199); Gace Brulé (1160-1213); Le Chatelain de Coucy (1165-1203); Thibaut IV, Rei de Navarra (1201-1253); Adam de la Halle (1235-1288); além de uma melodia anônima. Essas melodias são originárias do segundo volume de uma edição de 1927, publicada pela University of Pennsylvania Press (impressa nos Estados Unidos, em 1964), intitulada *L'Édition du Corpus Cantilenarum Medii Aevi*. O número que aparece ao lado da denominação das canções corresponde à edição de 1927.

5. Le Chatelain de Corray (?), *Chanson de Croisade*, n. 326, 1202 (quarta cruzada)

Chanson de Croisade (*Canção da Crusada*) N. 326 de *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvéres*, vol. 2, 1927.
Impresso com permissão da University of Pennsylvania Press.

6. Thibaut IV, Rei de Navarra, *Pastorelle*, n. 142

Pastorelle n. 142 de *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvéres*, vol. 2, 1927.
Impresso com permissão da University of Pennsylvania Press.

7. Ricardo Coração de Leão, *Chanson*, n. 152

Chanson (*Canção*) n. 152 de *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvéres*, vol. 2, 1927.
Impresso com permissão da University of Pennsylvania Press.

8. Adam de la Halle, *Chanson*, n. 112

Chanson (*Canção*) n. 112 de *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvéres*, vol. 2, 1927.
Impresso com permissão da University of Pennsylvania Press.

9. Gace Brulé, *Chanson*, n. 59

Chanson (*Canção*) n. 59 de *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvéres*, vol. 2, 1927.
Impresso com permissão da University of Pennsylvania Press.

10. Gace Brulé, *Chanson* (*Canção*), n. 60

Chanson (*Canção*) n. 60 de *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvéres*, vol. 2, 1927.
Impresso com permissão da University of Pennsylvania Press.

D Melodias (maior e menor): 6M e 6m

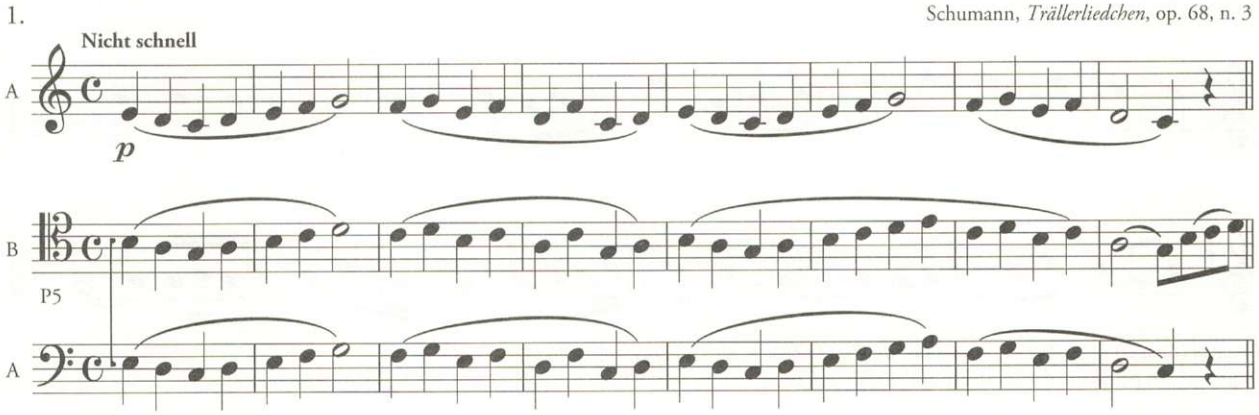
Seção D1. Robert Schumann

As melodias que integram essa seção são procedentes de obras instrumentais compostas por Robert Schumann. Os dois primeiros exercícios, advindos do *Álbum para a Juventude*, op. 68, de Schumann, possibilitam a prática da leitura em diversas claves.

Passagem 1: Essa passagem possui a forma A-B-A. A melodia da seção B é bastante semelhante à da seção A, exceto por possuir centro sol ao invés do centro dó. Ao retornar para o material original, na seção A final, a clave do baixo (clave de fá) é usada para ilustrar o relacionamento por quintas, formado entre o que vem escrito na clave do baixo e o que está na clave do tenor (clave de dó).

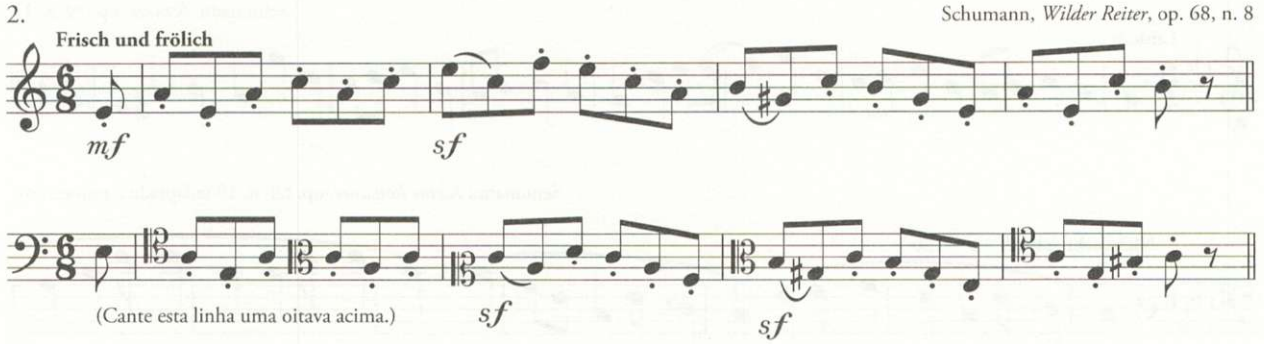
Passagem 2: A melodia do segundo pentagrama é quase idêntica à do primeiro, exceto pela transposição à oitava, o que possibilita que se verifique a eficiência da leitura nas diversas claves. A única clave que aparece pela primeira vez é a do mezzo-soprano, que posiciona o dó central na quarta linha.

1. Schumann, *Trällerliedchen*, op. 68, n. 3



(Cante esta linha uma oitava acima.)

2. Schumann, *Wilder Reiter*, op. 68, n. 8



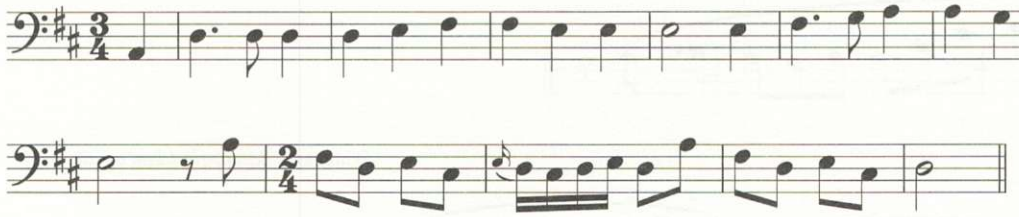
Deverão ser mantidas as estratégias de leitura utilizadas para as passagens 1 e 2.

Schumann, *Papillons*, op. 2, n. 3

3. ♩ = 120

Schumann, *Papillons*, op. 2, n. 12 (Finale)

4.



Schumann, *Stückchen*, op. 68, n. 5

5. Nicht schnell ♩ = 66

Schumann, *Bunte Blätter: Albumblätter 5*, op. 99, n. 8

6. Langsam

Schumann, *Scherzo*, op. 99, n. 13

Schumann, *Kleine Romanze*, op. 68, n. 19 (adaptado e transposto)

Schumann, *Ernteliedchen*, op. 68, n. 24 (adaptado e transposto)

Schumann, *Schnitterliedchen*, op. 68, n. 18

Seção D2. De Bach a Barber

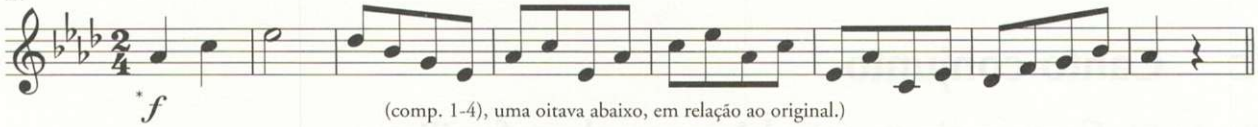
As seis melodias aqui apresentadas foram extraídas de obras compostas por vários compositores, de Bach a Barber.

Transponha essa conhecida passagem de Rossini segunda menor acima, para Fá maior, começando pela nota dó e lendo na clave de contralto (oitava acima).

Rossini, *William Tell*: Abertura, R-10

Schubert, *Ecossaise I*, D. 421

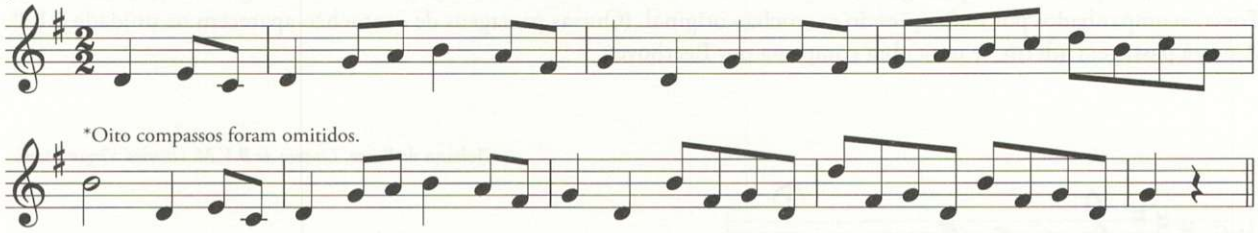
2.



(comp. 1-4), uma oitava abaixo, em relação ao original.)

Bach, *Suite Inglesa n. 3: Gavotte II* (ou *Musette*)

3.



*Oito compassos foram omitidos.

Bach, *Concertos de Brandenburg*, n. 2, I (transposto duas oitavas abaixo)

4.

Barber, *Vanessa: Under the Willow Tree*, op. 32, ato II

5. **In waltz time** ♩ = 112

Under The Willow Tree de *Vanessa* (ópera) de Samuel Barber e Gian Carlo Menotti. Copyright © 1952 (Renovado) por G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International copyright Secured. Todos os direitos reservados. Impresso com permissão.

Barber, *Bessie Bobtail*, op. 2, n. 3

6. **Andante, un poco moso** 𝅗𝅥 = 96

Bessie Bobtail op. 2, n. 3 de Samuel Barber. Copyright © 1936 (renovado) por G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. Todos os direitos reservados. Impresso com permissão.

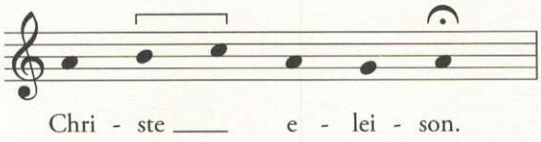
E Canto conjunto

Seção E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares

Inicialmente, apresentamos passagens do *Kyrie* e do *Christe*, extraídos da *Litany of the Blessed Virgin Mary*, de Johann de Fossa, acompanhados por indicações do cantochão original. (Outras passagens de cantochão aparecem na unidade 1-B2). A outra passagem advém de uma obra composta por Beethoven.

1.

Johann de Fossa, *Litania de B.V.M.* (*Blessed Virgin Mary*)


Chri - ste e - lei - son.

Chri - ste e - lei - son.
Chri - ste e - lei - son.
Chri - ste e - lei - son.
Chri - ste e - lei - son.

Ky - ri - e e - lei - son.

♩ = 76
Ky - ri - e e - lei - son.
Ky - ri - e e - lei - son.
Ky - ri - e e - lei - son.
Ky - ri - e e - lei - son.

Adaptado de *Litania de B.V.M.* de Johann de Fossa, e publicado no *Johann de Fossa: The Collected Works*, editado por Egbert M. Ennulat. *Recent Researches in the Music of the Renaissance*, vols. 28-29. Madison, Wisconsin, A-R Editions, Inc. 1978. Utilizado com permissão.

2. **Allegro ma non tanto**

Beethoven, *Sonata para piano e violoncelo*, op. 69, I (original em Mi maior)

Seção E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares

A passagem apresentada a seguir, originária de um quarteto de cordas de Mozart, pode ser usada como exercício para leitura coral, instrumental, ou ambas.

1.

Mozart, *Quarteto de Cordas*, K. 458, I (transposto)

A próxima passagem é relacionada ao exercício de improvisação que aparece anteriormente, nesta unidade (seção B4), baseada no Tenor *David*. O presente exercício faz uso do mesmo baixo isorrítmico com 22 compassos, com duas ocorrências da *talea* rítmica, que serve como acompanhamento ao hoqueto a duas vozes de Machaut. Para obter informações a respeito do contexto dessa obra, reporte-se ao capítulo 8, "Machaut's *David Hocket* and the coronation of Charles V (1364)", do livro intitulado *Guillaume de Machaut and Reims: Context and Meaning in His Musical Works*, de Ann Walters Robertson, publicado em 2002 pela Cambridge University Press.

Em 1981, Harrison Birtwistle escreveu um arranjo instrumental para o *Hoquetus David* de Machaut.

O professor pode solicitar uma leitura instrumental à primeira vista da passagem.

2.

Machaut, *Hoquetus David*

Impresso com permissão de Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

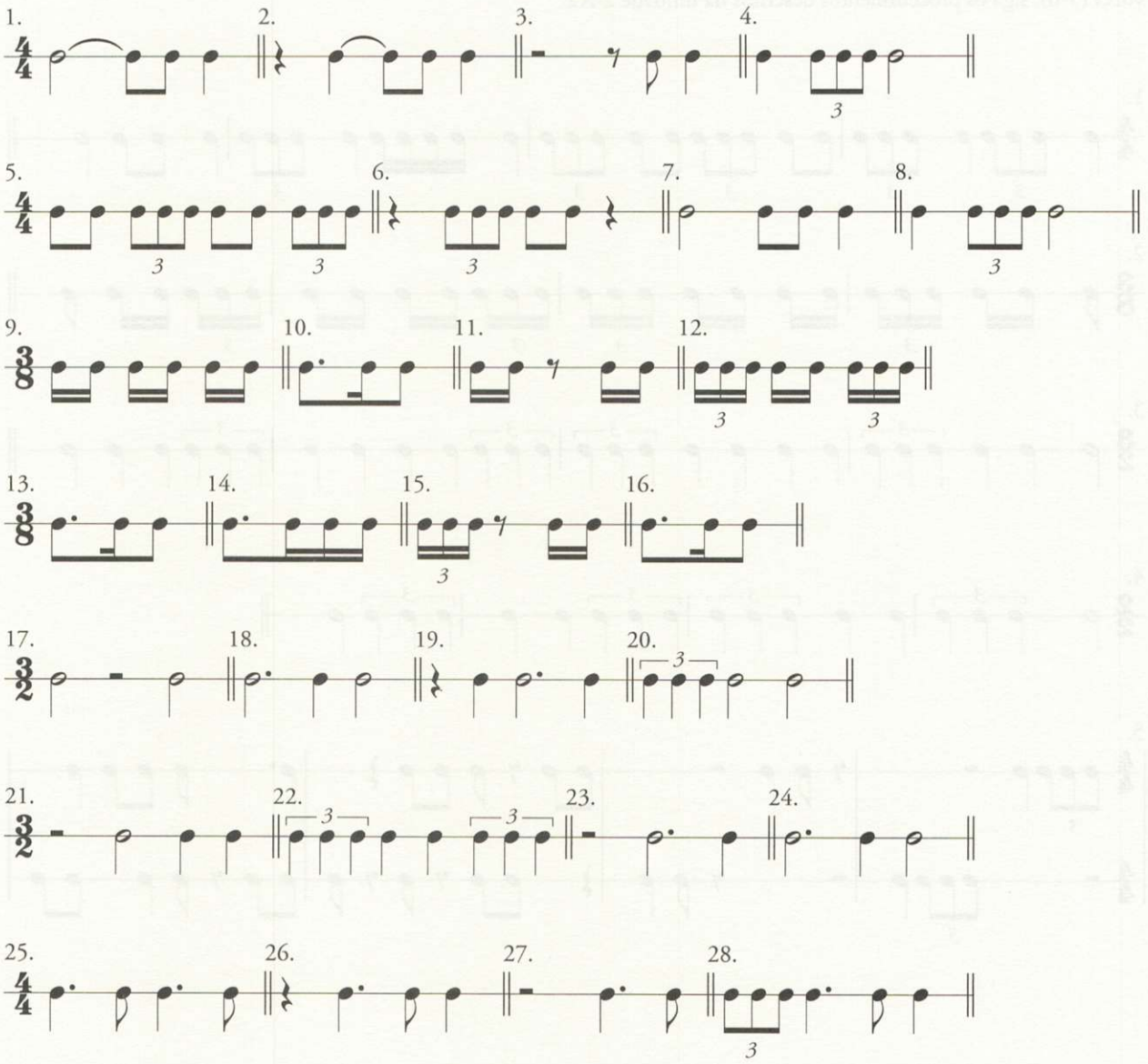
Unidade 7

A Ritmo – Revisão da métrica simples com ênfase na divisão irregular da pulsação: tercina

Seção A1. Módulos em métrica simples

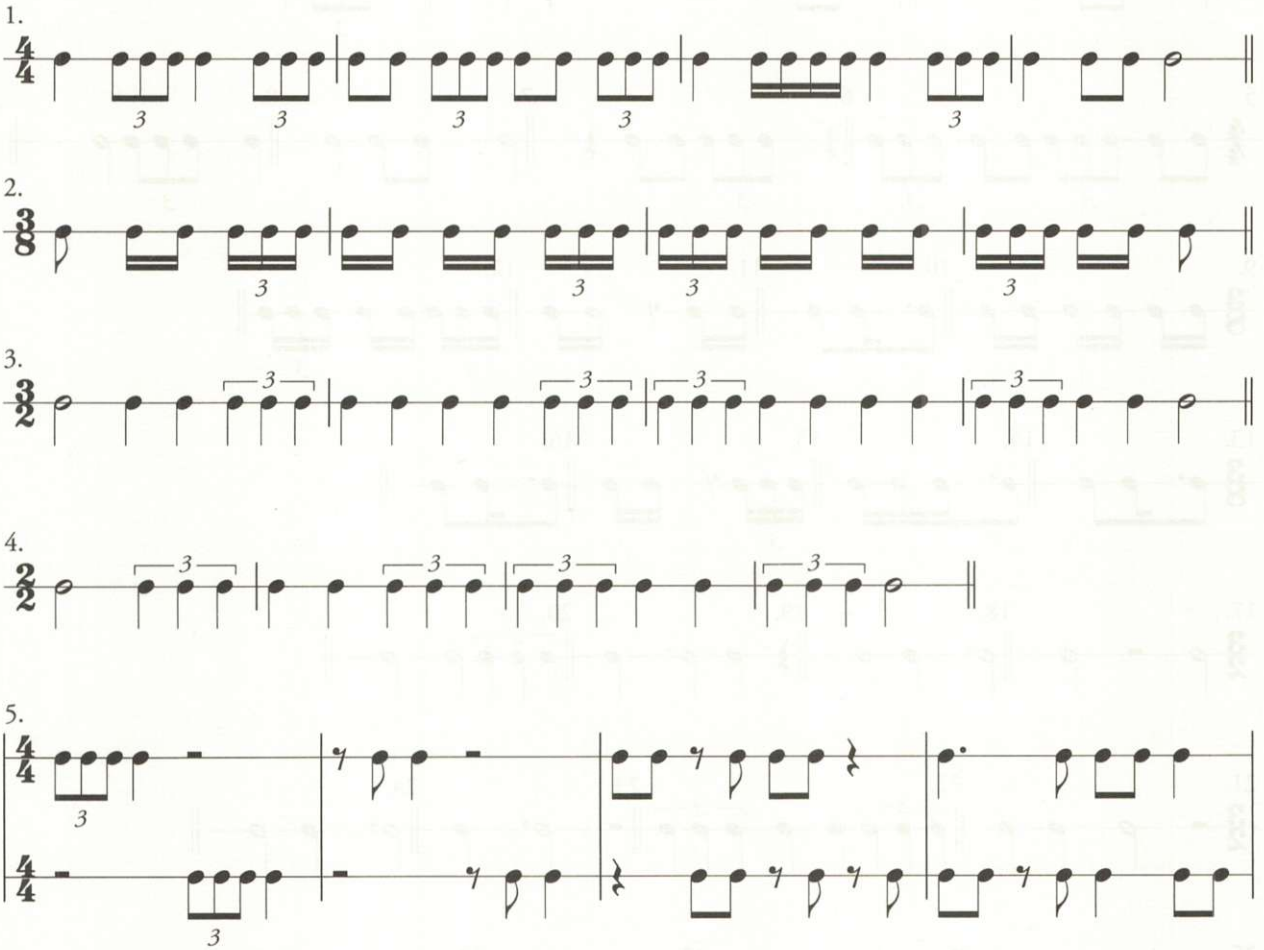
Cante as breves passagens que formam cada módulo dado, usando uma sílaba neutra. Comece repetindo cada módulo diversas vezes. Depois, cante o exercício de maneira contínua, considerando a sucessão dos módulos.

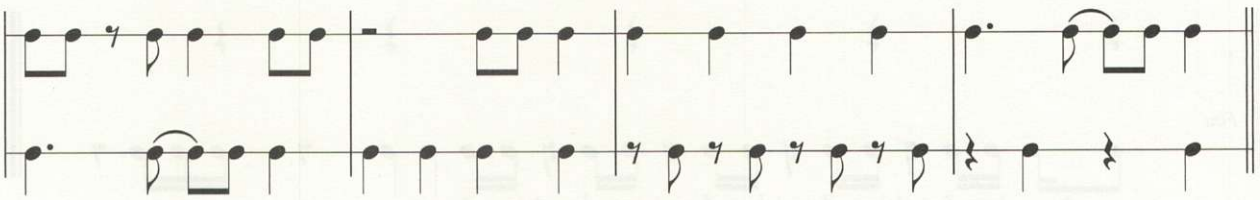
Assim como ocorreu anteriormente, na unidade 5-A1, damos ênfase à tercina, que representa uma divisão irregular da pulsação, na métrica simples.



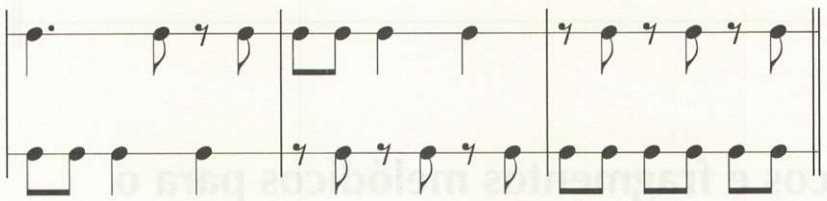
Seção A2. **Frases em métrica simples com divisão irregular da pulsação: tercina**

Para executar os exercícios de números 1-4, siga os procedimentos apresentados na unidade 1-A2. Para os exercícios a duas vozes (5-6), siga os procedimentos descritos na unidade 2-A2.





6. Cânone rítmico



Essa passagem em canto conjunto foi extraída da obra intitulada *Quitta Mouille*, para dois instrumentos de percussão, representativa da percussão haitiana. Para mais informações, consulte "Drum Music for Two Dances", capítulo 7 do livro *Haiti Singing*, de Harold Courlander (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1939).

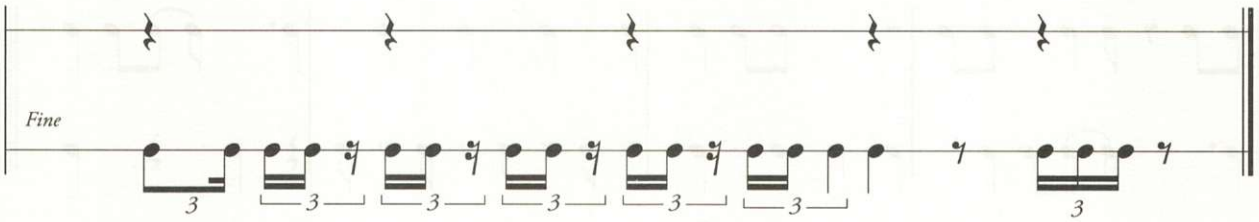
Quitta Mouille

♩ = 132

1st drum

2nd drum

etc.



Seção A3. Criando uma frase coerente em métrica simples

Retorne à seção A1 e selecione três ou quatro modelos rítmicos. Organize-os de maneira que possa ser criada uma frase coerente com quatro compassos.

Escreva sua frase na linha a seguir:

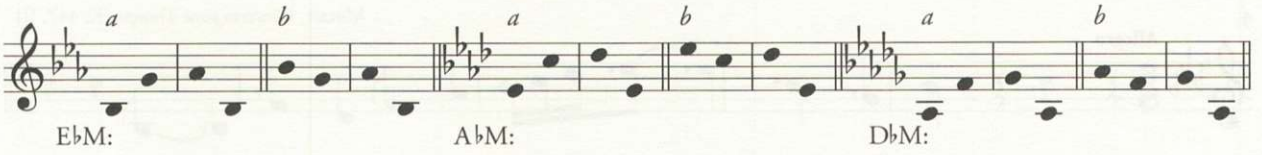
B Modelos diatônicos e fragmentos melódicos para o canto de intervalos – Novo intervalo: 7m

Seção B1. Modelos diatônicos

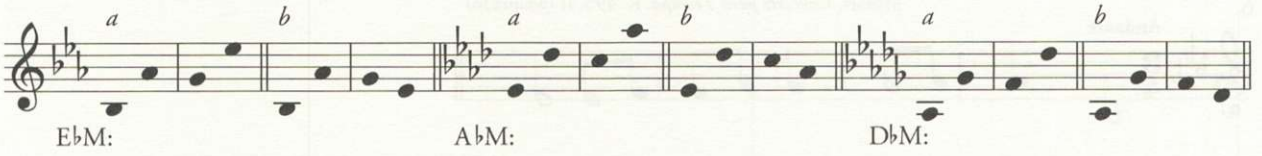
As passagens abaixo relacionam trechos de peças de Haydn, Mozart e Beethoven, com ênfase no intervalo de sétima menor (7m). Os fragmentos musicais que correspondem a esses exercícios são apresentados na próxima seção.

Os dois modelos apresentados a seguir estão relacionados aos fragmentos 1 e 2, compostos por Haydn e Mozart. Considere-os exercícios de canto antifonal, de maneira que metade da classe canta as notas sob a letra "a" e a outra metade responde ao cantar as notas sob a letra "b". Continue esse processo completando todas as tonalidades maiores, realizando transposições por 5J descendente, ou por 4J ascendente.

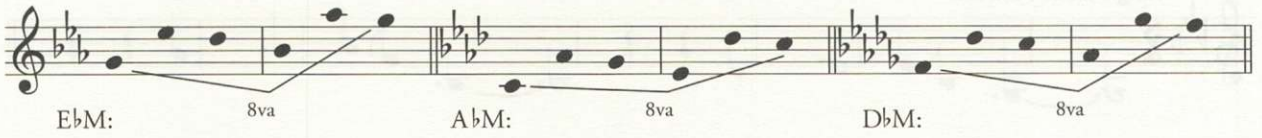
Continue seguindo o princípio antifonal para o canto do próximo modelo. A letra "a" está associada ao fragmento 3 da próxima seção, extraído do primeiro movimento do *Concerto para Trompa*, K. 447, de Mozart; a letra "b" se refere ao fragmento 4, passagem do terceiro movimento do mesmo Concerto.



Abaixo apresentamos mais um modelo para o canto antifonal. A letra "a" corresponde ao fragmento 5, subtraído do segundo movimento do *Concerto para Trompa*, K. 447, de Mozart; a letra "b" prepara para a leitura do fragmento 6, passagem do segundo movimento do *Concerto para Trompa*, K. 495, de Mozart.



O próximo modelo se assemelha ao contorno melódico do fragmento 7 (Haydn) e do fragmento 8 (Beethoven). Cante-o em todas as tonalidades maiores.



Os padrões apresentados nos fragmentos 9, 10 e 11 da próxima seção apresentam características presentes nos diversos modelos aqui estudados.

Seção B2. Fragmentos melódicos em Mi♭ maior

1. Haydn, *Sinfonia n. 94*, II (transposto)

2. Mozart, *Eine kleine Nachtmusik*, K. 525 (transposto)

3. Mozart, *Concerto para Trompa*, K. 447, I

4. Mozart, *Concerto para Trompa*, K. 447, III

5. Mozart, *Concerto para Trompa*, K. 447, II (transposto)

6. Mozart, *Concerto para Trompa*, K. 495, II (adaptado)

7. Haydn, *Sinfonia n. 88*, II (transposto)

8. Beethoven, *Sonata para Piano*, op. 10, n. 1, I

Beethoven, *Concerto para Piano*, n. 5, op. 73, II

9.

10. Beethoven, *Quarteto de Cordas*, op. 18, n. 3 (transposto)

11. Beethoven, *Quarteto de Cordas*, op. 18, n. 4

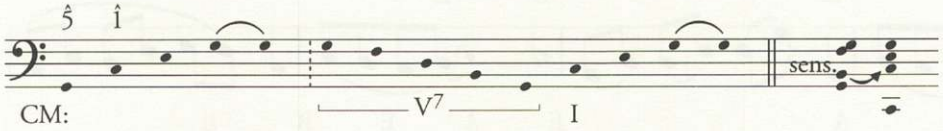
Seção B3. Criando uma melodia coerente

Retorne à seção B2 e selecione dois ou três segmentos dentre os diversos fragmentos melódicos, cujas características permitam a formação de uma melodia coerente. Dependendo de suas escolhas, poderão ser necessárias mudanças métricas ou rítmicas em alguns segmentos.

Seção B4. Improvisação

O modelo para vocalização exposto abaixo será expandido nas próximas unidades e poderá se tornar uma base para a improvisação de passagens que modulam. Por enquanto, perceba quais são suas implicações harmônicas e considere-as para uma compreensão do uso da progressão V^7-I nas passagens da ópera *A Flauta Mágica*, de Mozart (nas passagens aqui apresentadas, transposta para Dó maior). Improvise um padrão melódico que compartilhe da atmosfera de uma das passagens decorrentes da ópera.

Padrão para vocalização



1. Mozart, *A Flauta Mágica*, ato I, cena 15, n. 8, Finale, Tamiro (transposto)

2. Mozart, *A Flauta Mágica*, ato I, cena 15, n. 8, Finale, Monostratos (transposto)

3. Mozart, *A Flauta Mágica*, ato I, cena 15, n. 8, Finale, Sorastro (transposto)

4. Mozart, *A Flauta Mágica*, ato I, cena 6, n. 4, Recitativo e ária, Rainha da Noite (transposto)

5. Mozart, *A Flauta Mágica*, ato I, cena 3, n. 2, Lied, Papageno (transposto)

Improvise um padrão que compartilhe a atmosfera de uma das passagens extraídas da ópera *A Flauta Mágica*, de Mozart.

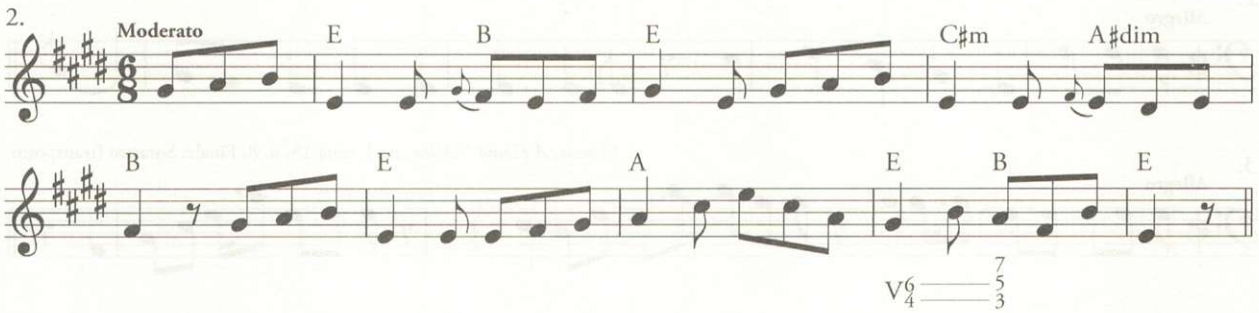
C Melodias (maior e menor): 6M e 6m

Seção C1. Melodias extraídas de canções e obras instrumentais compostas por Beethoven

As melodias presentes nessa seção são originárias de obras instrumentais e vocais compostas por Beethoven.

Beethoven, *Sonatina*, Anh. 5, I (transposto)

Beethoven, *Sonatina*, Anh. 5, II: Romanza (transposto)



Beethoven, *Sonatina*, WoO 47, n. 3, II: *Variação 2*

Beethoven, *Sonatina*, WoO 47, n. 3, II: *Variação 6*

Beethoven, *Urians Reise um die Welt*, op. 52, n. 1

5. **In einer massigen geschwinden Bewegung mit einer komischen Art gesungen**

Beethoven, *Feuerfarb'*, op. 52, n. 2

6. **Andante con moto**

Beethoven, *Das Glück der freundschaft*, op. 88

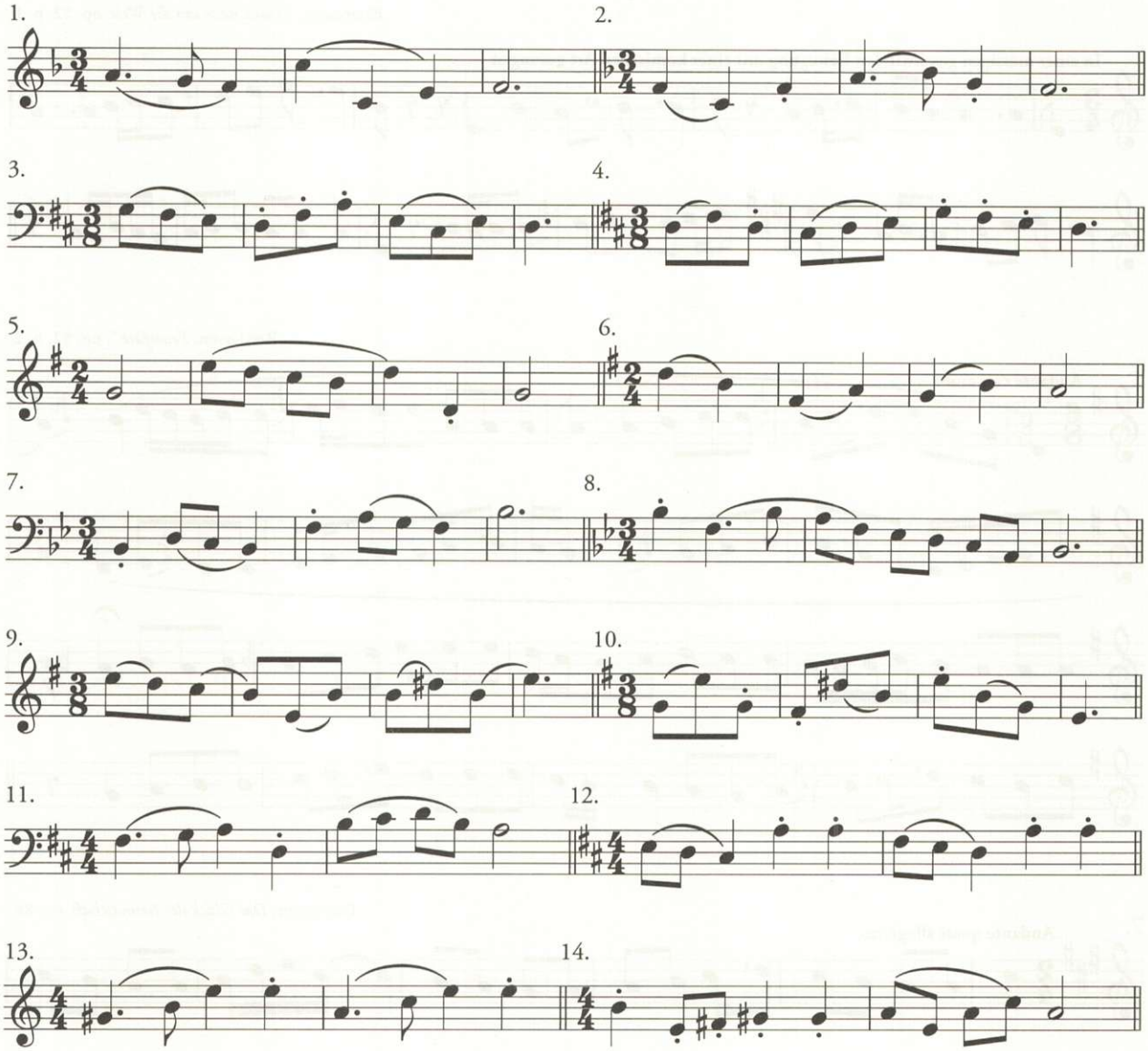
7. **Andante quasi allegretto**

Beethoven, *Der Mann von Wort*, op. 99 (transposto)

8. **Gemäss dem verschiedenen Ausdruck in den Versen piano und forte**

Seção C2. Melodias curtas

As breves melodias apresentadas a seguir proporcionam uma oportunidade para o desenvolvimento da agilidade na leitura à primeira vista e constituem padrões típicos da música tonal.

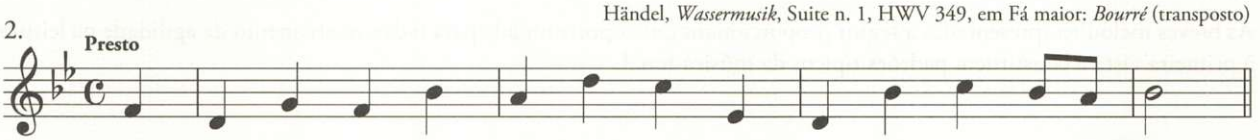


D Melodias (maior e menor): 6M e 6m

As melodias propostas abaixo provêem de obras instrumentais de George Friedrich Händel. As iniciais HWV seguidas por números se referem à catalogação do manual *Händel-Handbuch* (vol. 3), publicado por Bärenreiter Kassel, Basel e London, 1986.

1. Händel, *Wassermusik*, Suite n. 2, HWV 349, em Ré maior: *Alla Hornpipe* (transposto)

2. Händel, *Wassermusik*, Suite n. 1, HWV 349, em Fá maior: *Bourré* (transposto)



3. Händel, *Suite n. 7*, HWV 440, em Si ♭ maior: *Gigue*

4. Händel, *Wassermusik*, Suite n. 1, HWV 348, em Fá maior: n. 4, *Minuet* (transposto)

5. Händel, *Suite n. 1*, HWV 434, em Si ♭ menor: *Menuet* (transposto, oitava abaixo)

6. Händel, *Suite n. 9*, HWV 442, em Sol maior: *Chaconne* (transposto)

7. Händel, *Suite n. 8*, HWV 441, em Sol maior: *Gigue*

Händel, *Suite n. 3*, HWV 428, em Ré menor: *Variação IV*

8.

Händel, *Suite n. 4*, HWV 437, em Ré menor: *Sarabande*

9.

Händel, *Suite n. 5*, HWV 430, em Mi maior: *Air*

10.

E Canto conjunto

Seção E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares

As passagens apresentadas abaixo advêm de obras compostas por Händel, Couperin, Haydn e Bach.

Händel, *Suite n. 9*, HWV 442, em Sol maior: *Variação 62* (transposto)

1.

2. Couperin, *Les Moissonneurs*

A curiosa passagem que segue abaixo é de especial interesse, uma vez que possibilita a leitura em dois sentidos, do início ao final ou, ao se inverter a página, do final ao início. O texto que acompanha a partitura traz os dizeres (em tradução livre): "Dedique-se inteiramente à sua arte".

Haydn, *Die Zehn Gebote der Kunst*, n. 1, *Du sollst dich ganz der Kunst weihen*

3.

Transponha essa conhecida melodia segunda maior abaixo, para Sol maior. Pense na leitura da voz superior à clave de tenor (clave de dó na quarta linha, com o dó central oitava acima) e da voz inferior à clave de contralto (clave de dó na terceira linha, oitava abaixo).

4.

Bach, Cânone: *In dulci jubilo*, BWV 608

As vozes intermediárias foram omitidas.

Seção E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares

Essa passagem irá continuar na unidade 8-E2.

Bach, Moteto: *Jesu, meine Freude*, BWV 227

371 Harmonized Chorales and 69 Chorale Melodies de Johann S. Bach. Editado por Albert Riemenschneider.
Copyright © 1941(renovado) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP). International Copyright Secured. Todos os direitos reservados. Impresso com permissão.

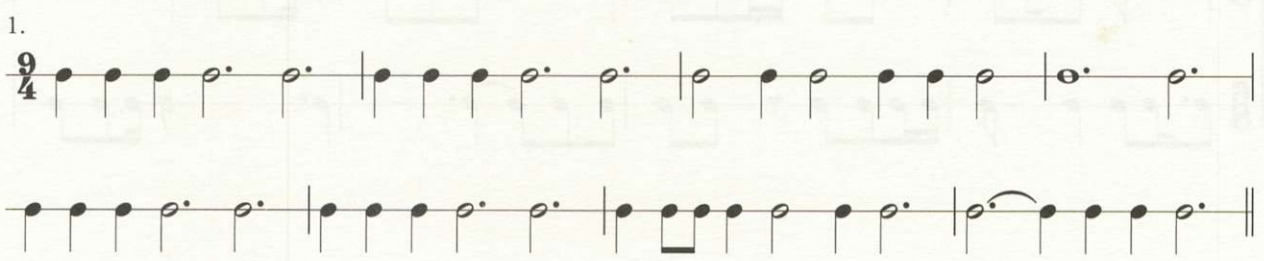
Unidade 8

A Ritmo – Revisão da métrica simples e da métrica composta

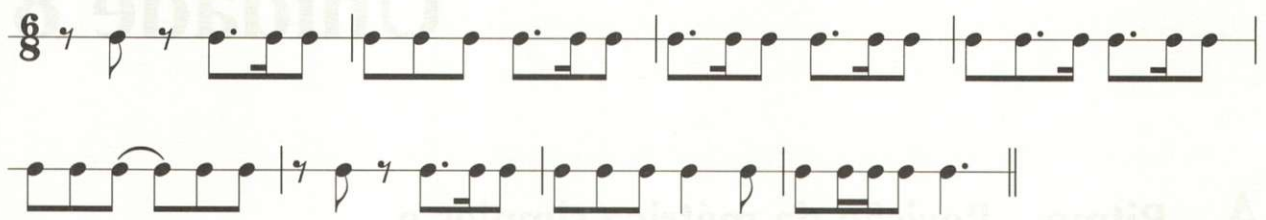
Seção A1. Módulos em métrica simples

Siga os procedimentos aprendidos nas unidades anteriores.

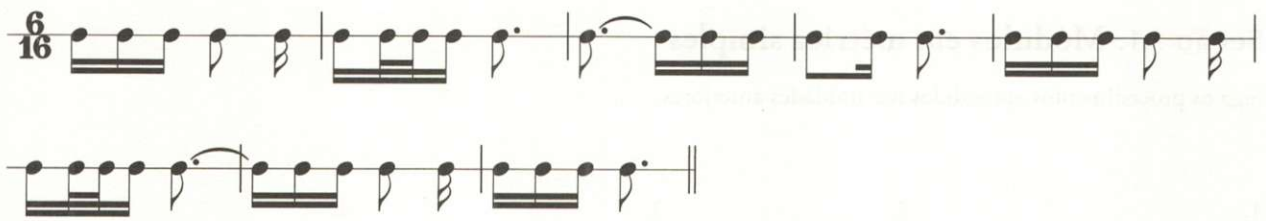
Seção A2. Frases em métrica composta



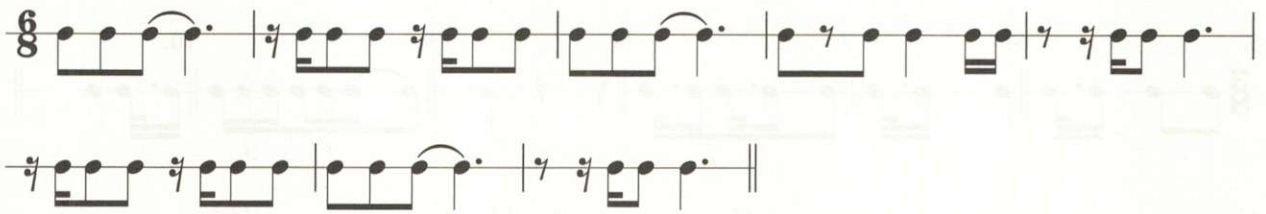
2.



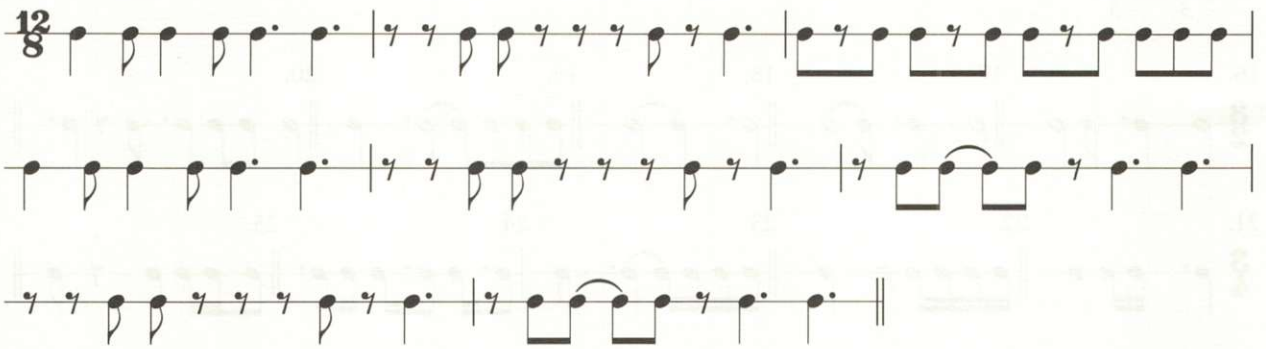
3.



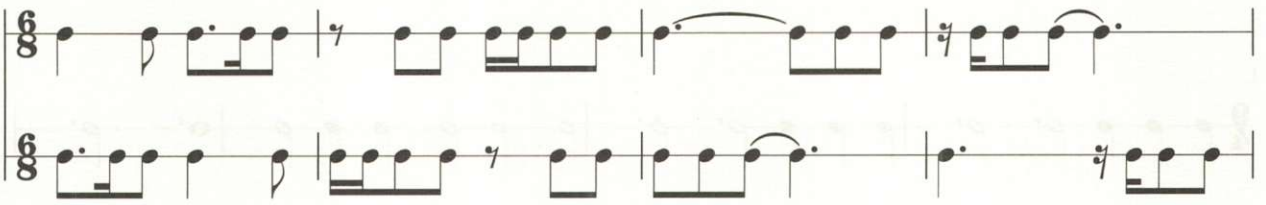
4.



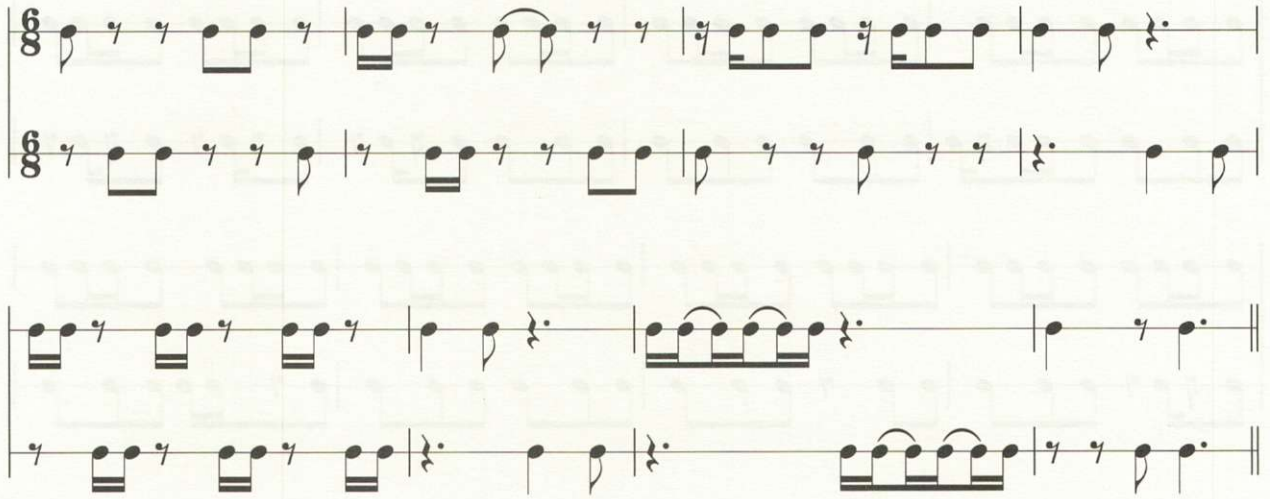
5.



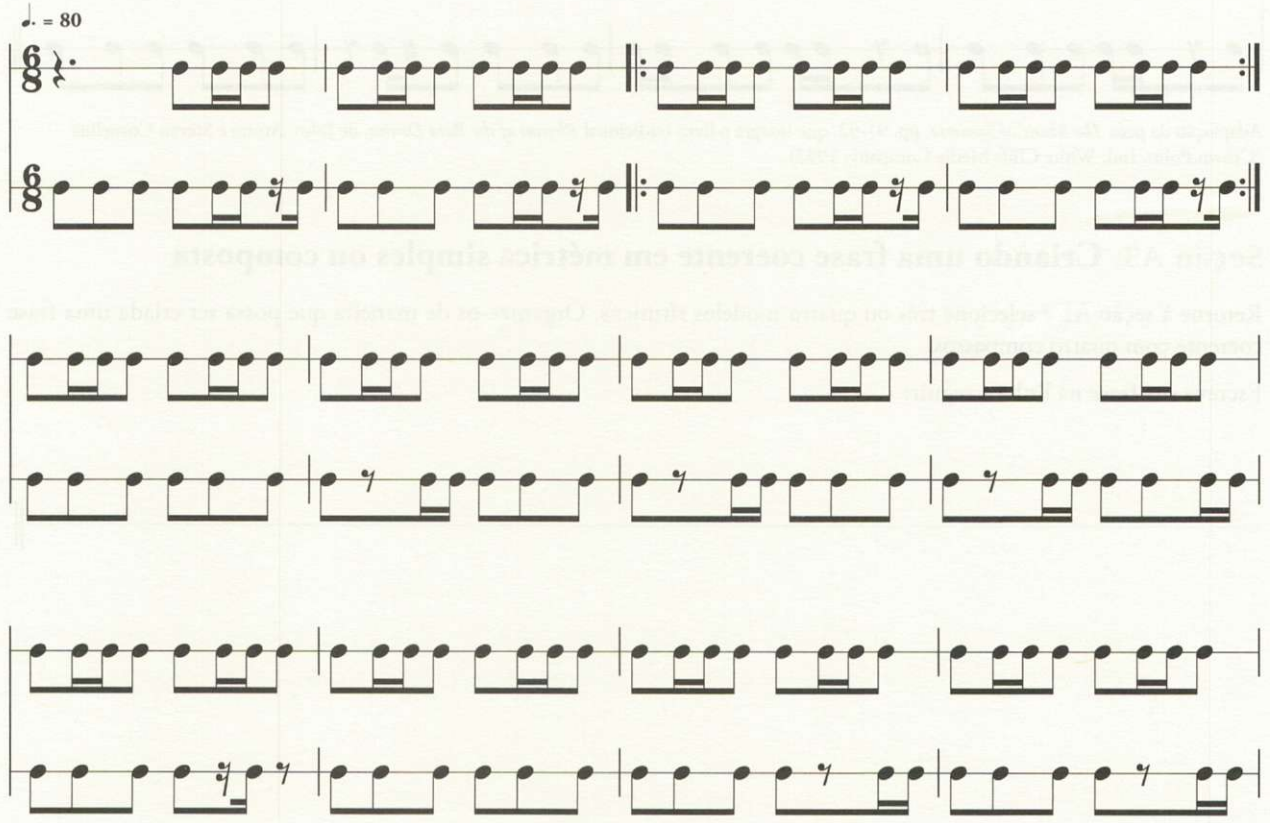
6.



7.



8. Orixá Okô



Adaptação da peça *The Music of Santería*, pp. 91-92, que integra o livro tradicional *Rhytms of the Bata Drums*, de John Amira e Steven Cornelius (Crown Point, Ind. White Cliffs Media Company, 1992).

Seção A3. Criando uma frase coerente em métrica simples ou composta

Retorne à seção A1 e selecione três ou quatro modelos rítmicos. Organize-os de maneira que possa ser criada uma frase coerente com quatro compassos.

Escreva sua frase na linha a seguir:

B Modelos diatônicos e fragmentos melódicos para o canto de intervalos – Novo intervalo: 7M

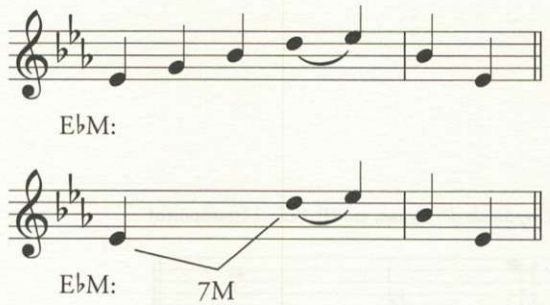
Seção B1. Modelos diatônicos

As passagens presentes nessa seção estão relacionadas a composições de Verdi, Stravinsky, Wagner, Bach e Beethoven, com ênfase no intervalo de sétima menor (7m). Os fragmentos musicais que correspondem a esses exercícios são apresentados na próxima seção.

O primeiro modelo, apresentado a seguir, está relacionado ao primeiro fragmento melódico (Bach); o segundo modelo, escrito em modo maior, refere-se aos fragmentos 2 e 3, originários de obras de Wagner. Cante o primeiro modelo nas tonalidades relacionadas por terça menor ascendente à tonalidade do modelo dado (por exemplo, Dó menor, Mi♭ menor, Fá♯ menor e Lá menor). Depois, cante o modelo seguinte em tonalidades relacionadas por terça menor descendente (por exemplo, Mi♭ maior, Dó maior, Lá maior e Fá♯ maior).

Ao sobrepormos três terças menores, formamos uma tétrade diminuta. Ao justapormos duas tétrades diminutas adjacentes, formamos uma escala octatônica, que alterna segundas maiores e menores. Observe o modelo apresentado a seguir.

Acompanhe dois modelos que introduzem o intervalo de sétima maior (7M), formado pelo movimento ascendente entre mi♭ e ré, por exemplo. Esse material prepara para a leitura dos fragmentos melódicos de números 5-7, na próxima seção.



Os dois próximos modelos trazem o intervalo de sétima maior (7M) e preparam para a leitura dos fragmentos melódicos de números 8 e 9, na próxima seção. Observe que o segundo modelo constitui quase o retrógrado do primeiro.

Nossos dois últimos modelos são bastante semelhantes aos anteriores, mas estão escritos em tonalidades menores. Com o intuito de enfatizar o relacionamento por tonalidade relativa, escolhemos Dó menor; para os que preferem o trabalho pela tonalidade paralela, apresentamos Mi♭ menor. Esses modelos preparam para a leitura dos fragmentos melódicos de números 10, 10a, 11 e 11a, na próxima seção.

Seção B2. Fragmentos melódicos em Dó menor, Mi♭ maior e Mi♭ menor

1. Bach, *Partita n. 6: Gavotte* (transposto)

Wagner, *O Crepúsculo dos Deuses*, ato III, cena 3 (transposto)

2.

Wagner, *O Crepúsculo dos Deuses*, ato III, cena 1 (transposto)

3.

4.

Wagner, *O Crepúsculo dos Deuses*, ato III, cena 2 (transposto)

5. Verdi, *Aida*, ato IV (transposto)

6. Stravinsky, *Petrushka* (transposto)

Petrouchka (Stravinsky) © Copyright 1912 by Hawkes & Son (London) Ltd. Copyright renovado.
Impresso com permissão de Boosey& Hawkes, Inc.

7. Beethoven, *Sonata para Piano*, op. 10, n. 3, I (transposto)

8. Bach, *Suíte Francesa n. 6: Allemande* (transposto)

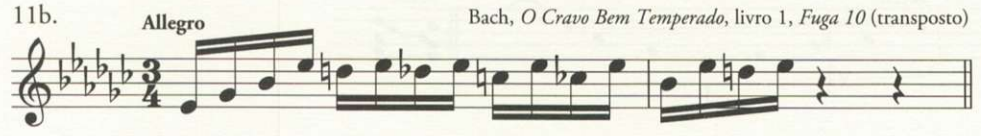
9. Bach, *Partita n. 2: Rondeau*

10a. Bach, *Suíte Francesa n. 3: Sarabande* (transposto)

10b. Bach, *Suíte Francesa n. 3: Sarabande* (transposto)

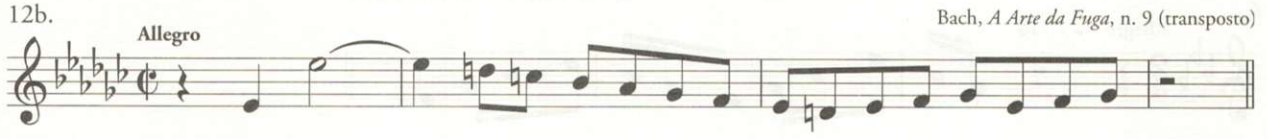
11a. Bach, *O Cravo Bem Temperado*, livro 1, *Fuga 10* (transposto)

11b. Bach, *O Cravo Bem Temperado*, livro 1, *Fuga 10* (transposto)



12a. Bach, *A Arte da Fuga*, n. 9 (transposto)

12b. Bach, *A Arte da Fuga*, n. 9 (transposto)



13a. Bach, *Suíte inglesa*, n. 5: *Gigue* (transposto)

13b. Bach, *Suíte inglesa*, n. 5: *Gigue* (transposto)

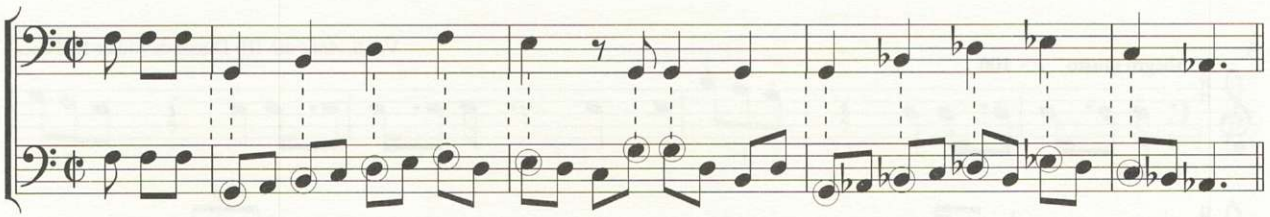
Seção B3. Criando uma melodia coerente

Retorne à seção B2 e selecione dois ou três segmentos dentre os diversos fragmentos melódicos, cujas características permitam a formação de uma melodia coerente. Dependendo de suas escolhas, poderão ser necessárias mudanças métricas ou rítmicas em alguns segmentos.

Seção B4. Improvisação

O modelo para vocalização exposto abaixo foi introduzido na unidade 7-B4 e agora será expandido, através da inclusão de todas as inversões do acorde V^7. A memorização desses padrões lhe será bastante útil.

Considere o modelo expandido de vocalização exposto anteriormente, como base para uma improvisação. Comece usando fragmentos da ópera *A Flauta Mágica*, que aparecem na unidade 7-B4 e continue seu "roteiro" usando o modelo expandido de vocalização. Após haver estabelecido as progressões harmônicas para a sua improvisação, tente ornamentar essas harmonias através da divisão das colcheias em semicolcheias e procure usar a maior quantidade de graus conjuntos possível. Mostramos abaixo um exemplo que tomou por base a segunda melodia cantada por Monostratos:



C Melodias (maior e menor): 7m

Seção C1. Melodias extraídas de óperas compostas por Verdi, Puccini, Haendel e Pergolesi

As melodias presentes nessa seção são originárias de óperas compostas por Verdi, Puccini, Händel e Pergolesi.

Verdi, *Nabucco: Mio Furor, Non Più Costretto*

Verdi, *Nabucco: Coro dos Levitas*

Verdi, *Nabucco: Coro dos Escravos Hebreus*

4. **Allegro giusto** ♩ = 100
Cantabile dolcissimo

Verdi, *Aida*: ato III: Dueto de Aida e Amonasro

5. **Allegro giusto** ♩ = 100

Verdi, *Aida*: ato III: Dueto de Aida e Radames

6. **Andantino ingenuo** ♪ = 120
dolce

Puccini, *Gianni Schicchi: O Mio Bambbino Caro*, R-40 (transposto)

7. **Largo**

Handel, *Julius Caesar*, ato I

Verdi, *Attila*, ato II, R–85

Verdi, *Attila*, ato II, R–88

G. B. Pergolesi, *La Serva Padrona*, ato I: *Aria*

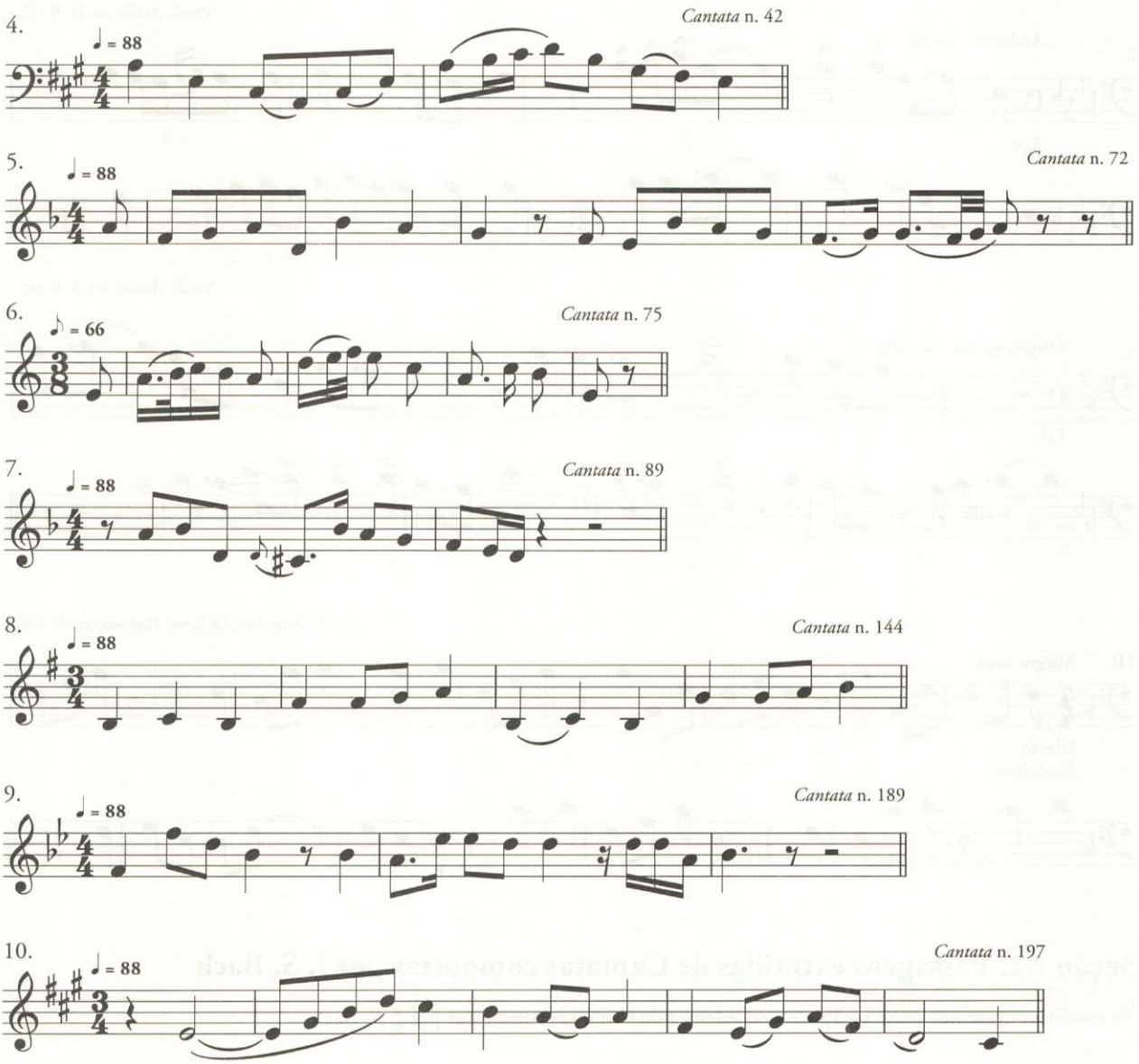
Seção C2. Passagens extraídas de Cantatas compostas por J. S. Bach

As melodias presentes nessa seção são procedentes de Cantatas compostas por J. S. Bach.

1. *Cantata* n. 4

2. *Cantata* n. 5

3. *Cantata* n. 46



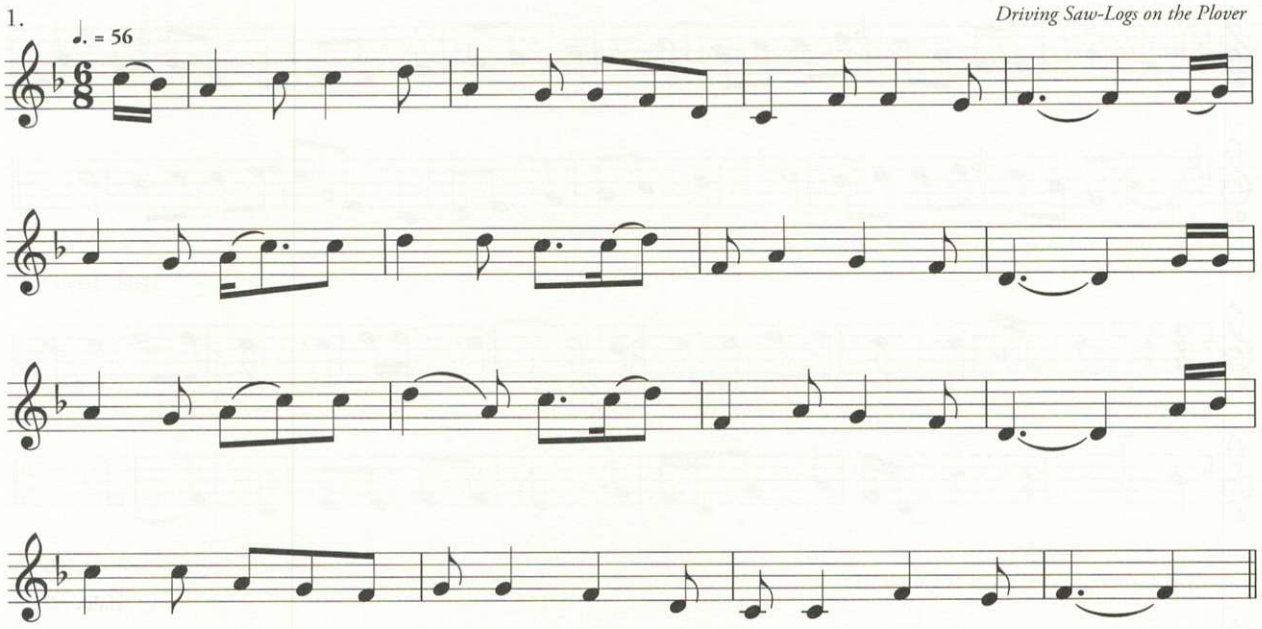
D Melodias (maior e menor): 7m

Seção D1. Canções folclóricas originárias de Northern Woods, nos Estados Unidos e do Haiti, além de melodias extraídas de obras instrumentais compostas por Bach e Bruckner

As seis primeiras melodias dessa seção são originárias de coleções de canções folclóricas de Northern Woods, nos Estados Unidos, e do Haiti. Enfatizam alguns dos padrões rítmicos mais complicados apresentados até o presente momento. As melodias de números 7-12 foram compostas por Bach e são da literatura para instrumentos de teclas. As duas últimas melodias são do segundo movimento da *Sinfonia n. 5*, de Bruckner.

A justaposição de passagens compostas por Bruckner às oriundas da *A Arte da Fuga*, de Bach, assim como o subseqüente repertório da parte E, evidencia a homenagem prestada por Bruckner a essa monumental obra de Bach.

1. *Driving Saw-Logs on the Plover*



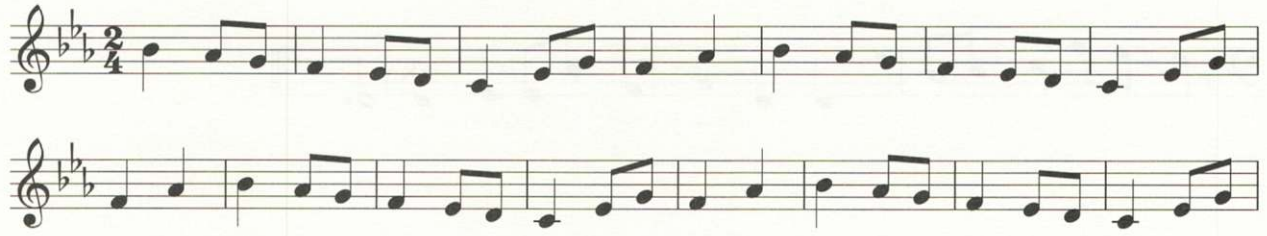
Driving Saw-Logs on the Plover de *Lumbering Songs from the Northern Woods* de Edith Fowke, transcritos por Norman Cazden. Publicado para a American Folklore Society by the University of Texas Press, Austin e London, Copyright 1970 by the American Folklore Society Memoir Series, Wm. Hugh Jansen, General Editor, vol. 55, 1970.

2. *Save Your Money While You're Young*

Save Your Money While You're Young de *Lumbering Songs from the Northern Woods* de Edith Fowke, transcritos por Norman Cazden. Publicado para a American Folklore Society by the University of Texas Press, Austin e London, Copyright 1970 by the American Folklore Society Memoir Series, Wm. Hugh Jansen, General Editor, vol. 55, 1970.

3. Haiti, *St. Jacques pastà*

4. Haiti, *Fai Ogoun*



5.
Haiti, *Antoine oh!*
6.
Haiti, *Ma frê*
Bach, *Drei Menuette aus dem Klavierbüchlein für W. F. Bach*, BWV 841: *Minueto I*
7.
Bach, *Overture*, BWV 820: *Gigue*
8.
Bach, *Overture*, BWV 820: *Trio*
9.
Bach, *Overture*, BWV 820: *Bourrée*
10.

Bach, *A Arte da Fuga: Contrapunctus XIII, Rectus*

11.

Bach, *A Arte da Fuga: Contrapunctus XIII: Inversus* (transposto duas oitavas abaixo)

12.

13. **Sehr langsam**
dolce

Bruckner, *Sinfonia n. 5*, II

oboe

Bruckner, *Sinfonia n. 5*, II

14. **Sehr langsam**

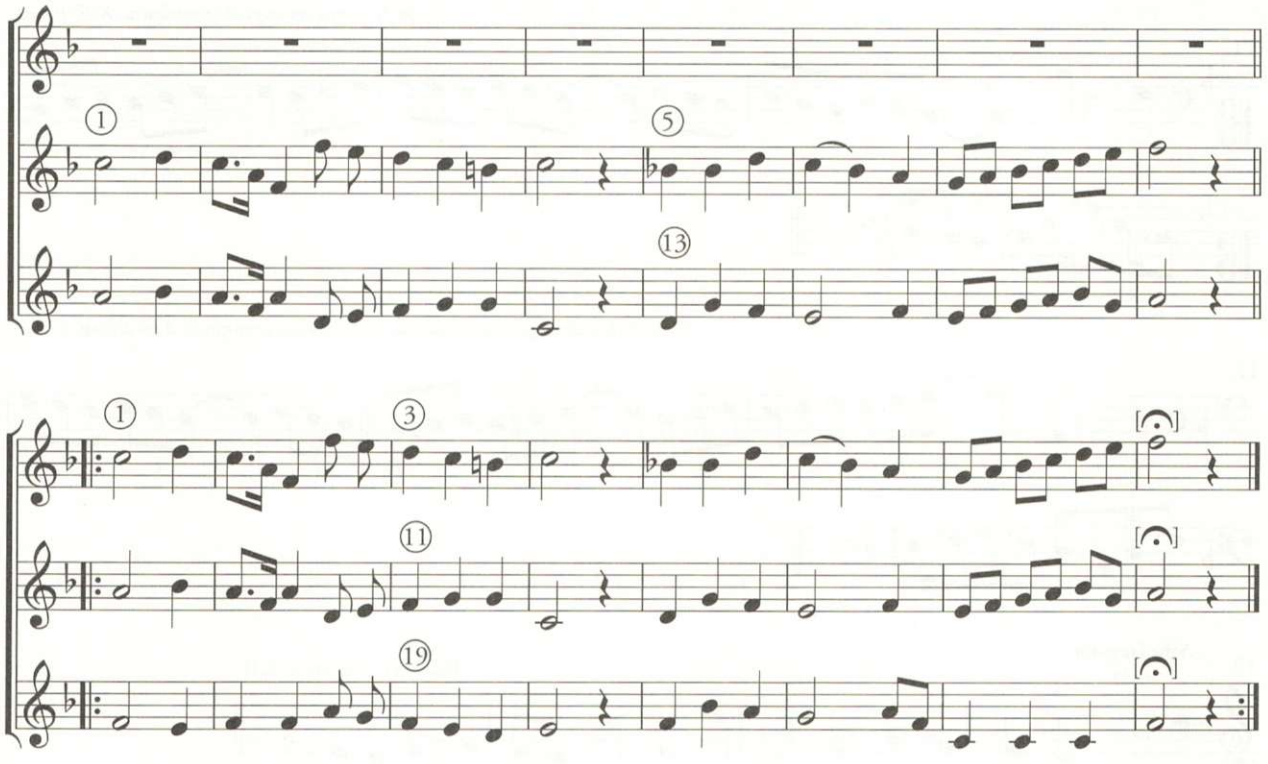
cello

E Canto conjunto

Seção E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares

1. **Adagio**

Haydn, *Gott im Herzen*



© 1959 by G. Henle Verlag, Muenchen, utilizado com permissão.

Bach, *A Arte da Fuga: Contrapunctus V*

2.

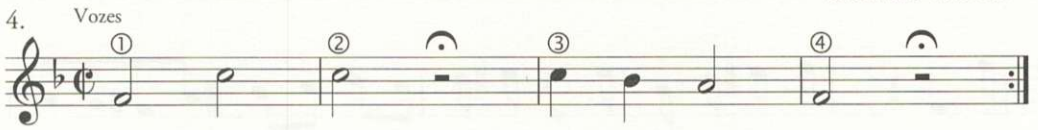
Beethoven, WoO 50, II

3. **Allegretto**

* Consultar a unidade 9-B para o estudo da 5d.

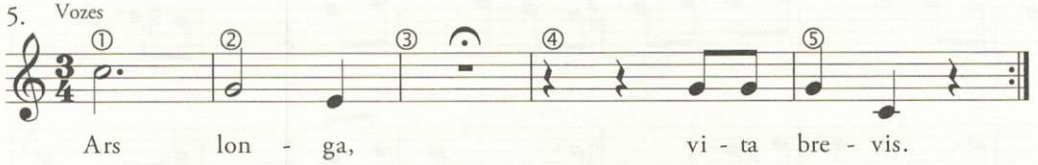
Beethoven, WoO 192

4. Vozes



Beethoven, WoO 193

5. Vozes



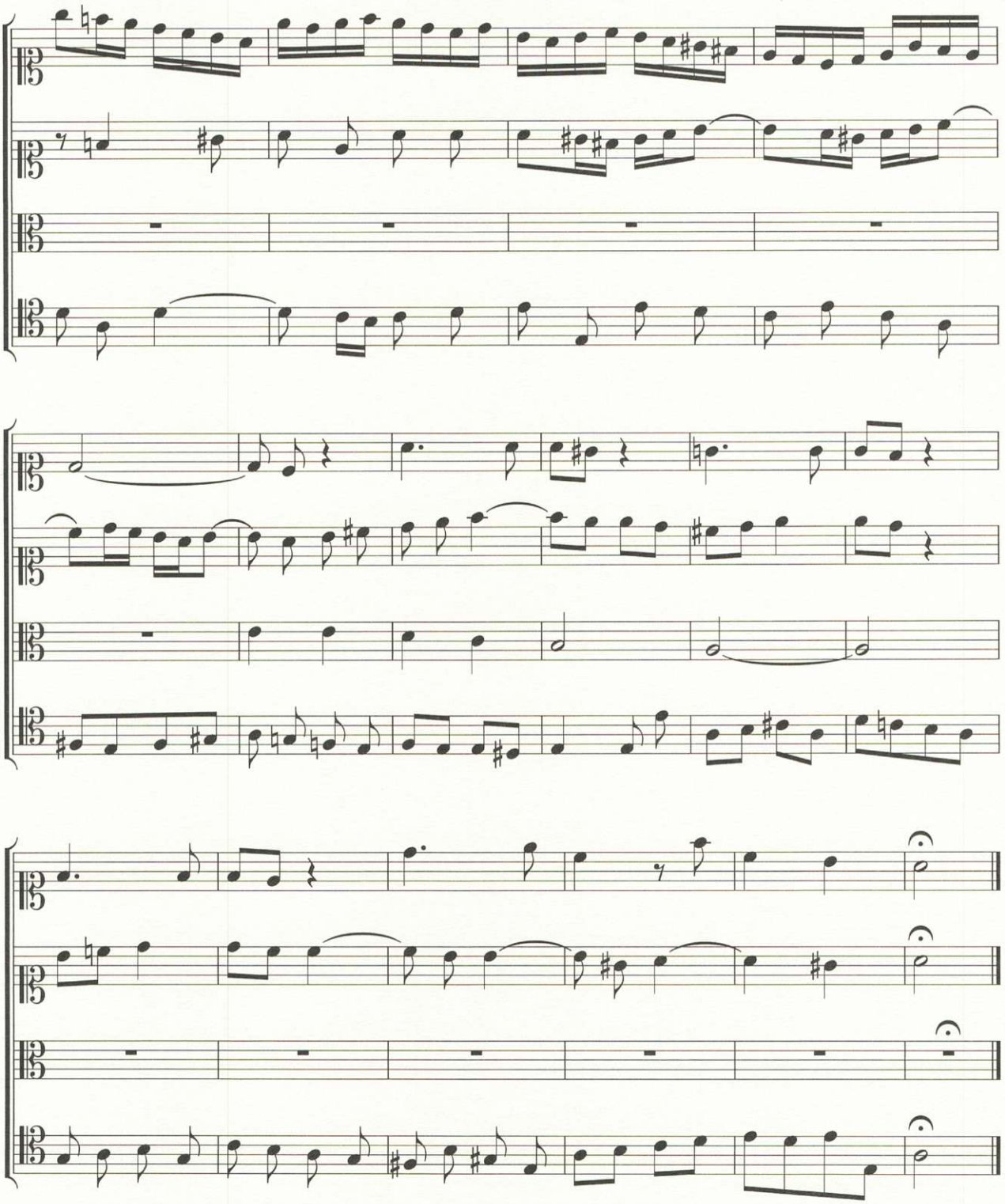
Beethoven, WoO 191

6.

Seção E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares

Essa passagem constitui uma continuação do material apresentado na unidade 7-E2.

Bach, *Moteto 3: Jesu, meine Freude*, BWV 227



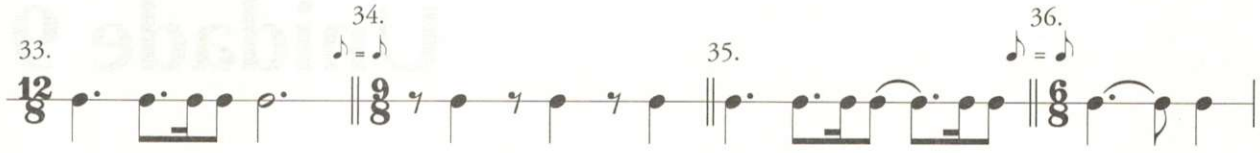
371 Harmonized Chorales And 69 Chorale Melodies de Johann S. Bach. Editado por Albert Riemenschneider. Copyright © 1941 (renovado) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP). International Copyright Secured. Todos os direitos reservados. Impresso com permissão.

Unidade 9

A Ritmo – Métrica composta: Subdivisão da pulsação

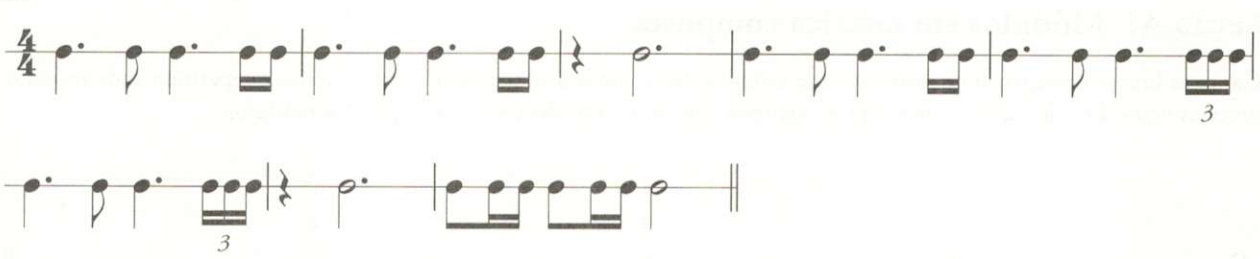
Seção A1. Módulos em métrica composta

Cante as breves passagens que formam cada módulo dado, usando uma sílaba neutra. Comece repetindo cada módulo diversas vezes. Depois, cante o exercício de maneira contínua, considerando a sucessão dos módulos.

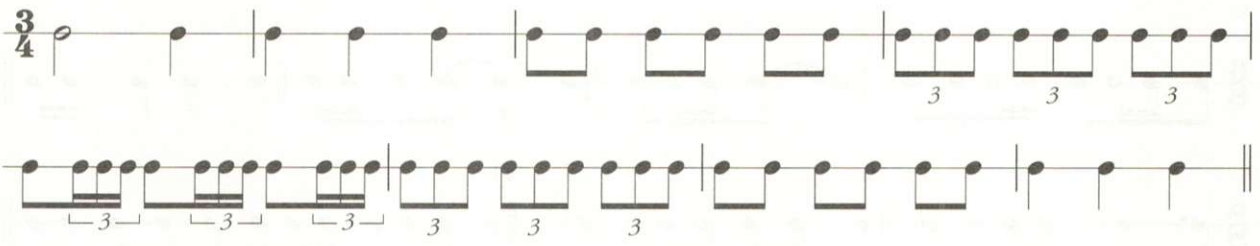


Seção A2. **Frases em métrica simples e composta com subdivisões em tercinas**

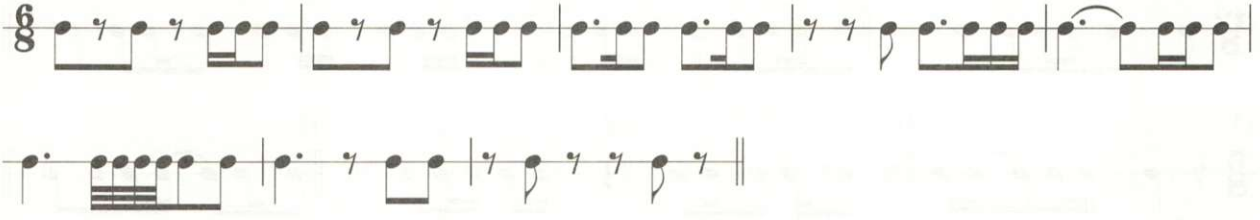
1.



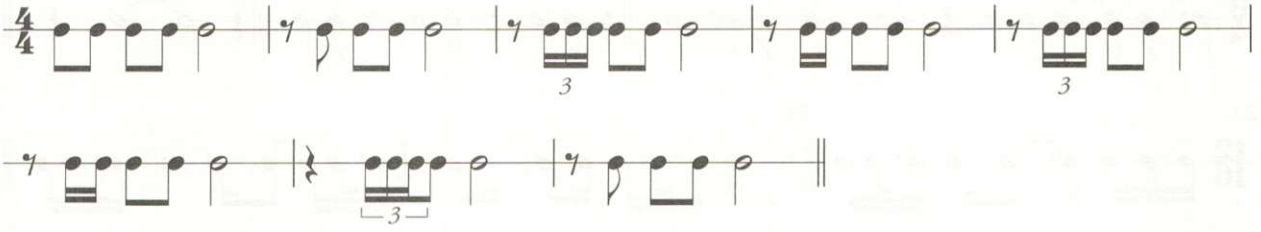
2. Crescendo e decrescendo rítmico



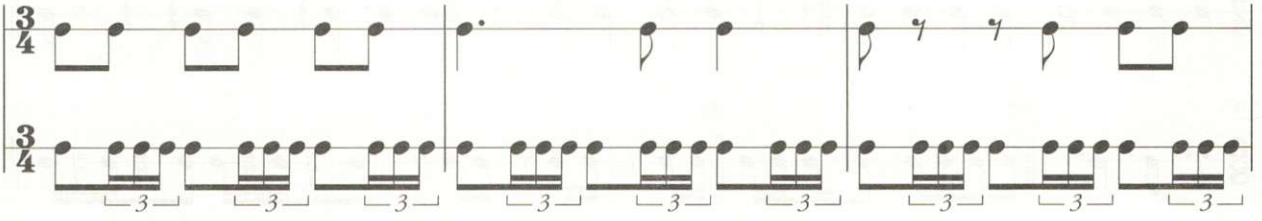
3.



4.



5.



6. Cânone rítmico

Seção A3. Criando uma frase coerente em métrica composta

Retorne à seção A1 e selecione três ou quatro modelos rítmicos. Organize-os de maneira que possa ser criada uma frase coerente com quatro compassos.

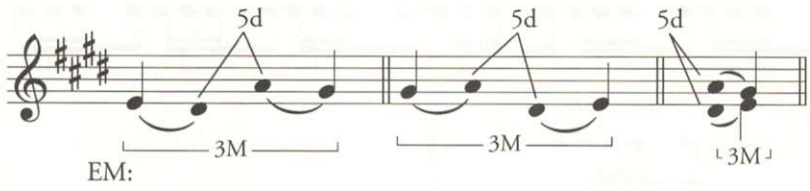
Escreva sua frase na linha a seguir:

B Modelos diatônicos e fragmentos melódicos para o canto de intervalos – Novos intervalos: 4A e 5d

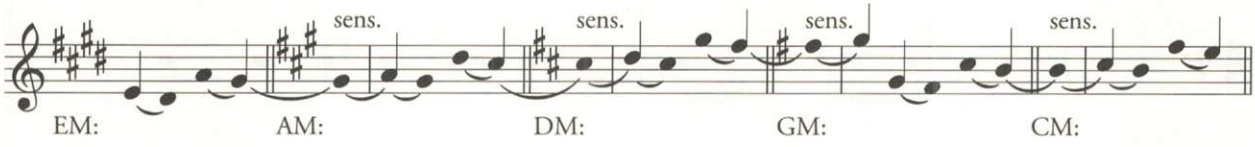
Seção B1. Modelos diatônicos

As passagens presentes nessa seção estão relacionadas a composições de Bach, Beethoven e Mozart.

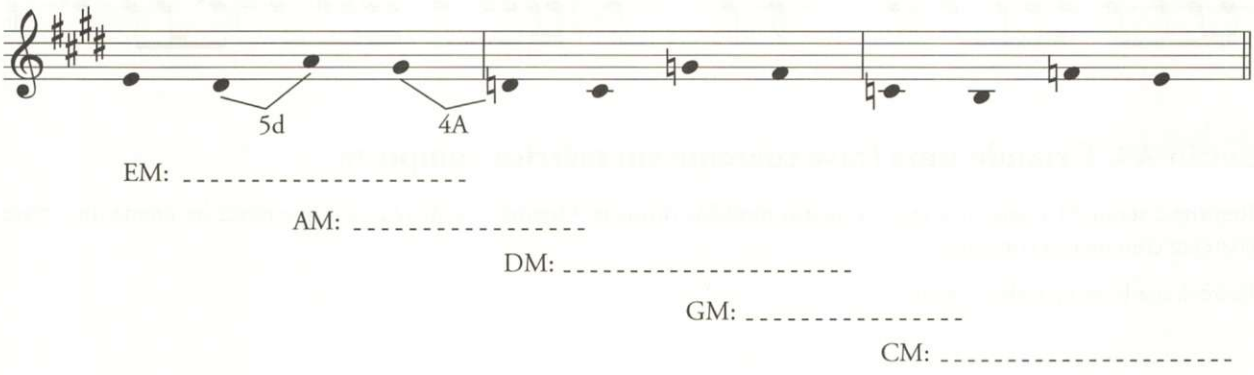
Os modelos apresentados nessa seção enfatizam a resolução da quinta diminuta (5d, por exemplo, ré ♯-lá), no modelo a seguir, em progressão para a terça maior (3M, por exemplo, mi-sol ♯):



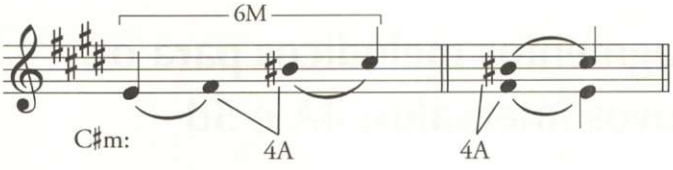
Aprender a cantar as passagens relacionadas ao modelo abaixo apresentado servirá de auxílio à compreensão de intrincados movimentos das vozes, envolvidos no tratamento dos trítonos. Na maioria das vezes, sucessivos trítonos melódicos são harmonizados por acordes de dominante com sétima que se movem quinta justa abaixo, formando seqüências. Cante o próximo modelo em todas as tonalidades maiores, transpondo-o a todas as tonalidades maiores, por 5J descendente, ou por 4J ascendente, como mostramos no exemplo que segue:



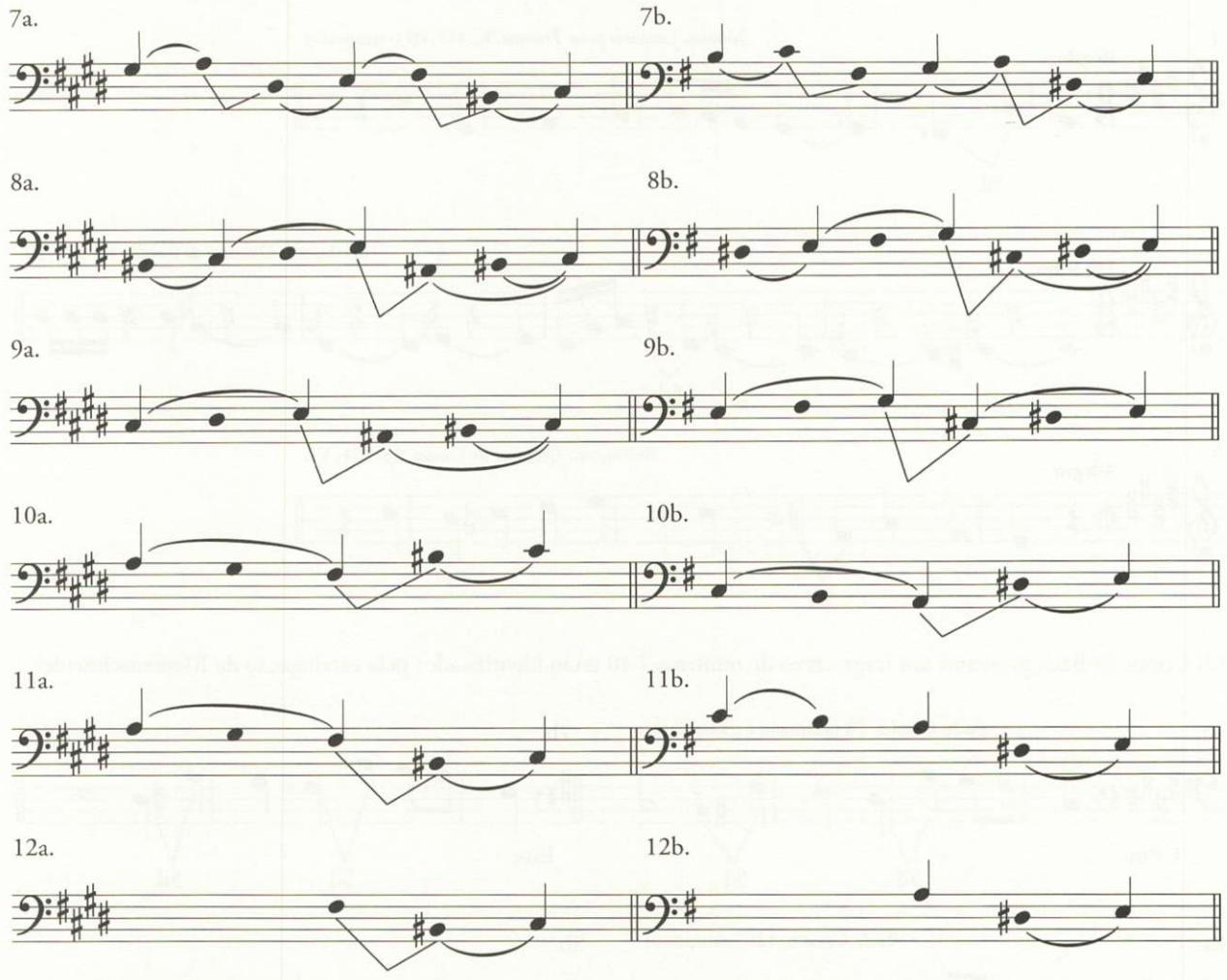
Experimente a próxima sugestão para passar rapidamente por todas as tonalidades.



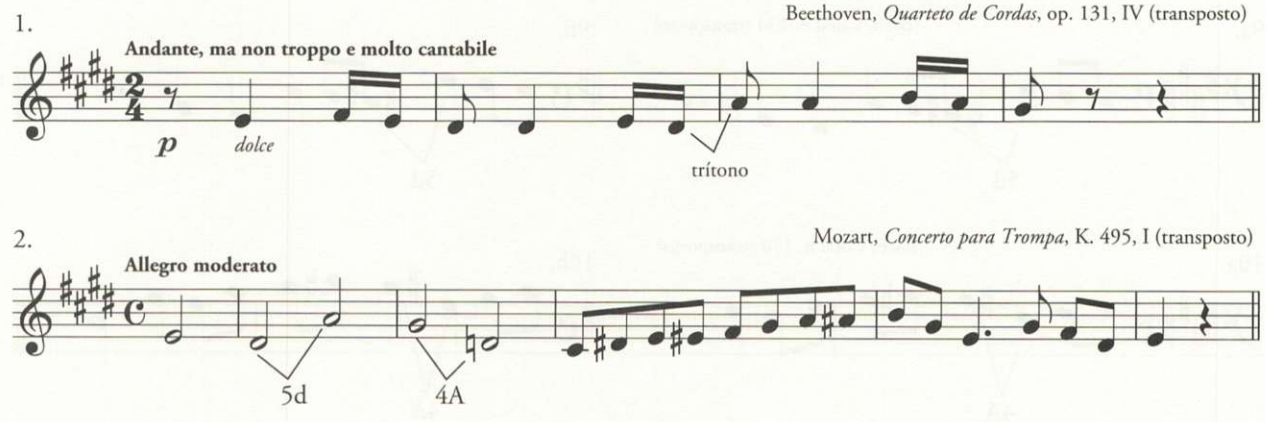
O próximo modelo mostra a resolução da quarta aumentada (4A, por exemplo, fá♯-si♯) em progressão para a sexta maior (6M, por exemplo, mi-dó♯), como aparece no fragmento 6 da próxima seção e no modelo a seguir:



A próxima série de modelos (indicados por 7a, 7b, até 12a, 12b) está associada aos Corais de Bach presentes na próxima seção. Os alunos que estiverem se orientando pela escala relativa menor devem estudar os tópicos 7a-12a; os que estiverem se pautando pela escala homônima devem voltar-se aos tópicos 7b-12b; os que trabalham com lá fixo ou dó fixo podem escolher a coluna de sua preferência.



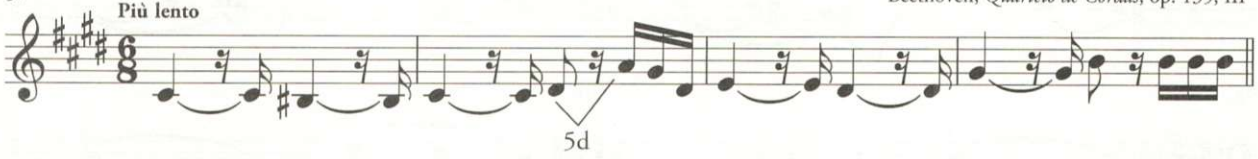
Seção B2. Fragmentos melódicos em Mi maior (Dó♯ menor e Mi menor)



3. **Alla danza tedesca** — Beethoven, *Quarteto de Cordas*, op. 130, IV (transposto)

4. **Rondo** — Mozart, *Concerto para Trompa*, K. 417, III (transposto)

5. **Più lento** — Beethoven, *Quarteto de Cordas*, op. 135, III



6. **Allegro** — Beethoven, *Quarteto de Cordas*, op. 131, VII

Os Corais de Bach presentes nos fragmentos de números 7-10 estão identificados pela catalogação de Riemenschneider.

7a. Bach, Coral n. 78 (adaptado e transposto) 7b.

8a. Bach, Coral n. 126 (transposto) 8b.

9a. Bach, Coral n. 134 (transposto) 9b.

10a. Bach, Coral n. 170 (transposto) 10b.

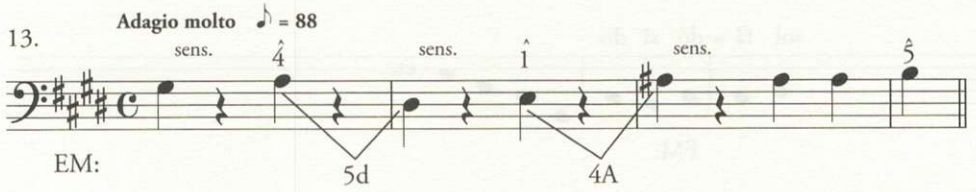
11a. Bach, Coral n. 178 (transposto) 11b.

12a. Bach, Coral n. 172 (adaptado e transposto) 12b.

Os fragmentos suplementares abaixo apresentados enfatizam a função da sensível secundária.

Beethoven, *Sinfonia n. 1*, op. 21, I, comp. 1-4 (transposto)

13. **Adagio molto** ♪ = 88

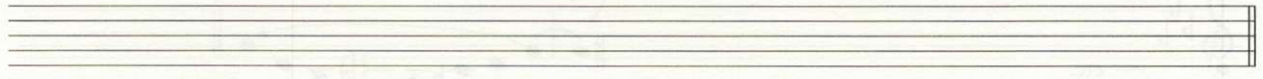


Beethoven, *Sinfonia n. 1*, op. 21, comp. 41-45 (adaptado e transposto)

14. **Allegro con brio** 𝅗𝅥 = 112

Seção B3. Criando uma melodia coerente

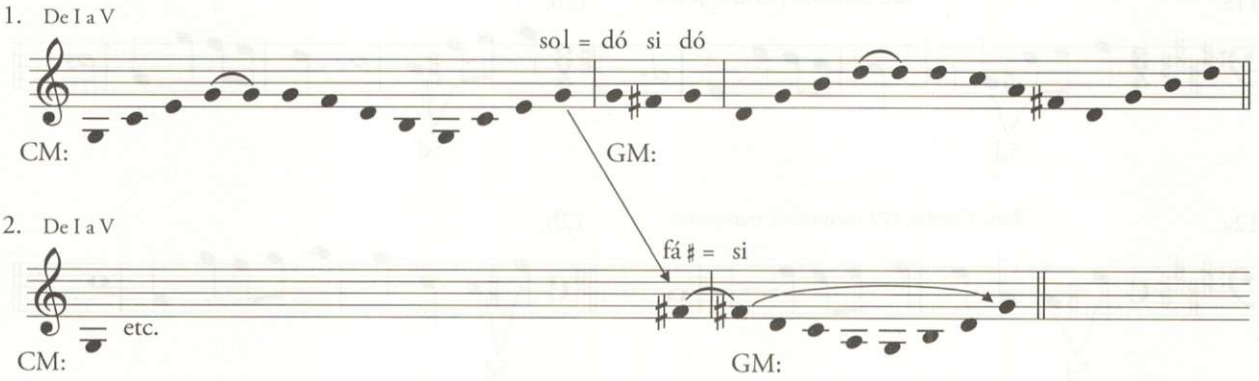
Retorne à seção B2 e selecione dois ou três segmentos dentre os diversos fragmentos melódicos, cujas características permitam a formação de uma melodia coerente. Dependendo de suas escolhas, poderão ser necessárias mudanças métricas ou rítmicas em alguns segmentos.



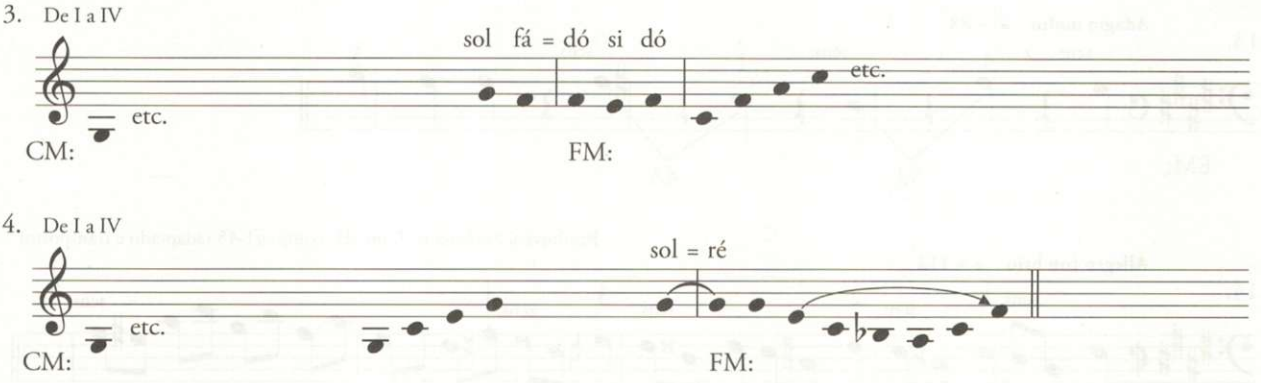
Seção B4. Improvisação

O modelo para vocalização abaixo exposto, foi introduzido na unidade 7-B4 e agora será expandido, através da inclusão de padrões que promovem modulações. Esteja atento à tênue linha que separa a modulação da tonicização. Esses padrões modulatórios podem ser organizados de maneira a produzir uma modulação ou uma tonicização, dependendo do contexto em que será realizada sua improvisação.

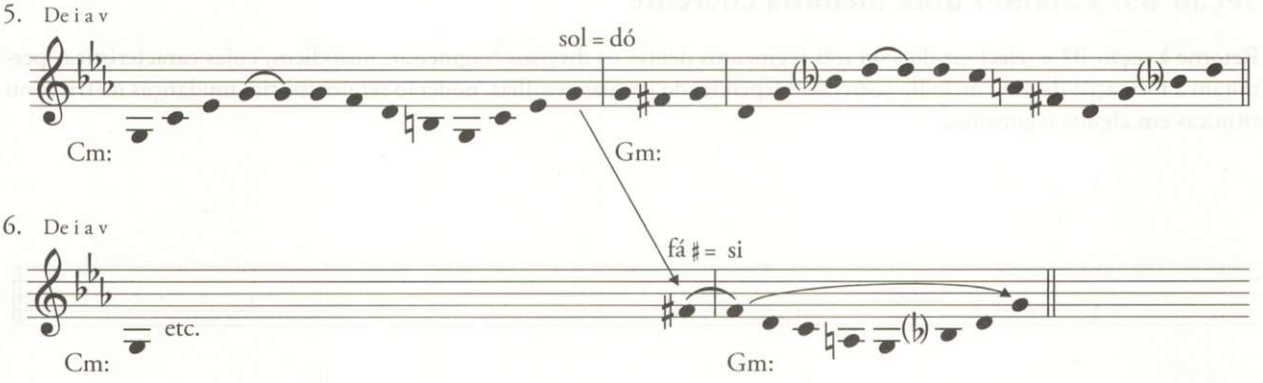
Padrões para modulação de Dó maior para Sol maior (o primeiro exercício está estruturado de acordo com um padrão básico para vocalização; o segundo é mais livre, com o intuito de suscitar uma improvisação modulatória autônoma):



Padrões para modulação de Dó maior para Fá maior:



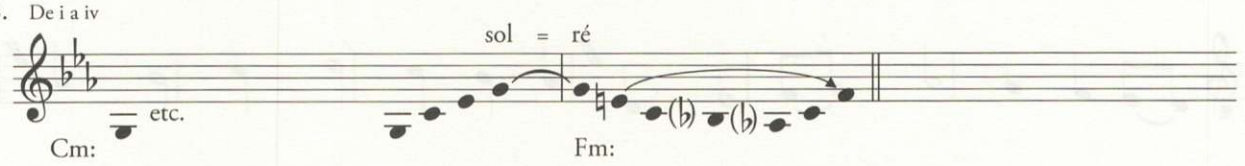
Padrões para modulação de Dó menor para Sol menor:



Padrões para modulação de Dó menor para Fá menor:

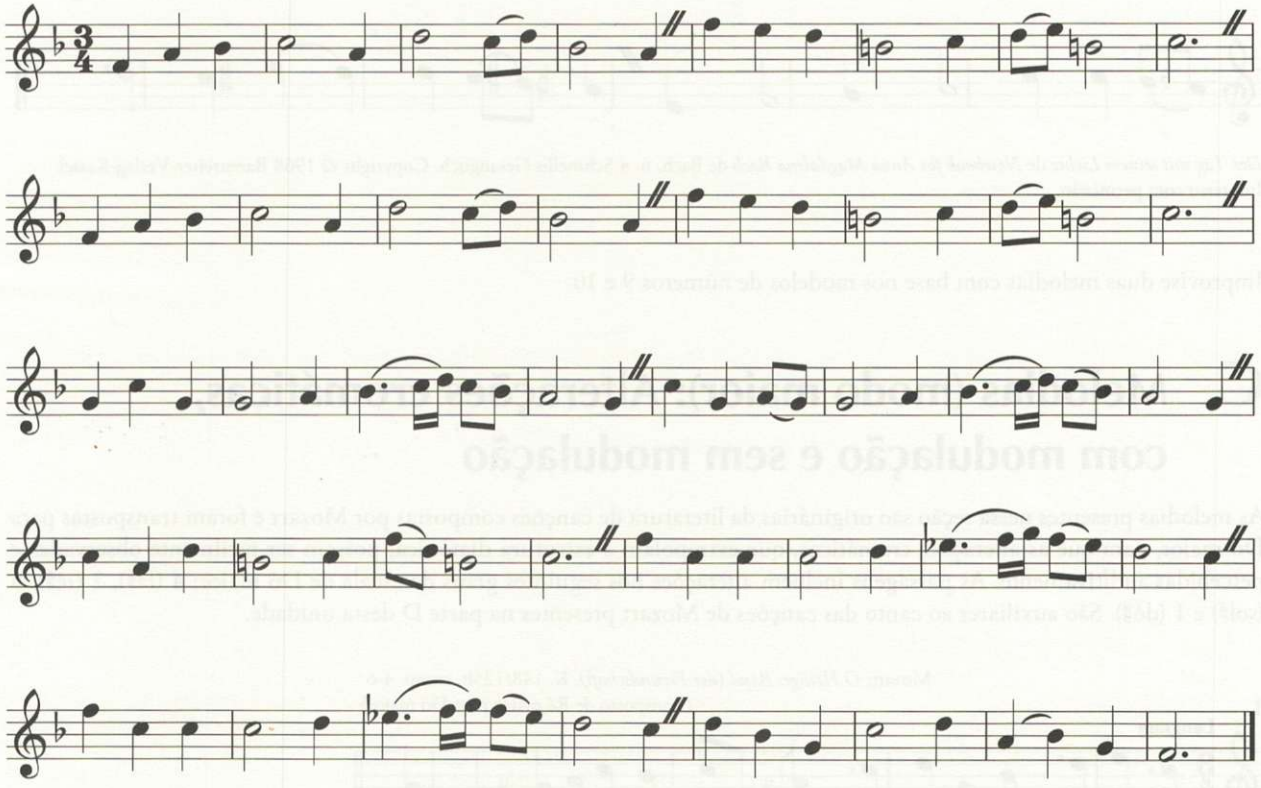
7. De i a iv

8. De i a iv



A obra apresentada a seguir é de autoria não confirmada, mesmo que catalogada como a composição de Bach de número BWV 517. No interior da estrutura em Fá maior, esse compositor anônimo elevou o quarto grau em um semitom (de si♭ para si) e abaixou o sétimo grau (de mi para mi♭), criando, assim, tonicizações do V para o IV grau. Tratam-se das mesmas alterações estudadas anteriormente, nos padrões para modulação de números 1-4.

9. Bach, *Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen*, BWV 517 (anônimo)

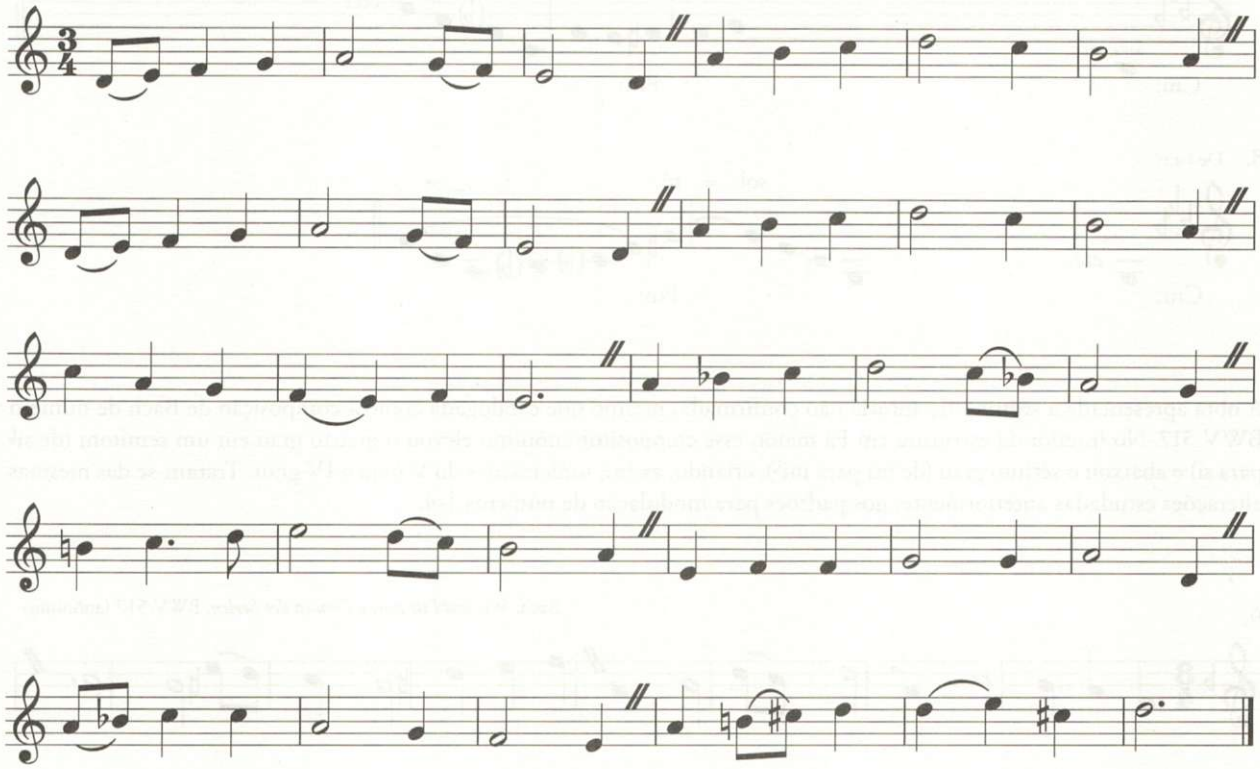


? Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen de *Notebook for Anna Magdalena Bach* de Bach, n. 5.

Copyright © 1968 Barenreiter-Verlag-Kassel. Impresso com permissão.

Os padrões para modulação anteriormente apresentados, nos exercícios de números 5-8, estão presentes na próxima melodia, em Ré menor. Para uma completa harmonização desta linha melódica, consulte uma edição de Canções Sacras de Bach.

10. Bach, *Der Tag mit seinem Lichte*, BWV 448



Der Tag mit seinem Lichte de *Notebook for Anna Magdalena Bach* de Bach, n. 4 Schmellis Gesanguch. Copyright © 1968 Barenreiter-Verlag-Kassel. Impresso com permissão.

Improvise duas melodias com base nos modelos de números 9 e 10.

C Melodias (modo maior): Alterações cromáticas, com modulação e sem modulação

As melodias presentes nessa seção são originárias da literatura de canções compostas por Mozart e foram transpostas para Dó maior, para que as alterações cromáticas, que extrapolam a estrutura diatônica, possam ser facilmente observadas e percebidas auditivamente. As passagens incluem alterações nos seguintes graus da escala de Dó maior: 4 (fá♯), 2 (ré♯), 5 (sol♯) e 1 (dó♯). São auxiliares ao canto das canções de Mozart presentes na parte D desta unidade.

Mozart, *O Heiliges Band (der Freundschaft)*, K. 148/125h, comp. 4-6
(transposto de Ré maior para Dó maior)

1. **Langsam**

Mozart, *Die Zufriedenheit im Niedrigen Stande*, K. 151/125f, comp. 10-13 (transposto de Fá maior para Dó maior)

2. ♩ = 88

Mozart, *Un moto di Gioja*, K. 579 (comp. 5-8)

3. **Allegretto moderato**

Mozart, *Dans un Bois Solitaire*, K. 308/295b, três compassos finais (transposto de Lá ♭ maior para Dó maior)

4. **Allegro**

Mozart, *Die Zufriedenheit*, K. 349/367a, última frase (transposto de Sol maior para Dó maior)

5. **Mässig**

Mozart, *An die Einsamkeit*, K. 391/340b, comp. 7-13 (transposto de Si♭ maior para Dó maior)

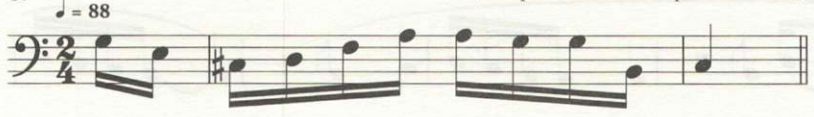
6. **Traurig, doch gelassen**

Mozart, *Gesellenreise*, K. 468, comp. 1-2 (transposto de Si♭ maior para Dó maior)

7. **Larghetto**

Mozart, *Des kleinen Friedrichs Geburtstag*, K. 529, dois compassos finais (transposto de Fá maior para Dó maior)

8. ♩ = 88



Mozart, *Zum Schluss*, K. 484, última frase (transposto de Sol maior para Dó maior)

9. **Andante**

10. ♩. = 66

Mozart, *Die Verschweigung*, K. 518, comp. 10-17 (transposto de Fá maior para Dó maior)

D Melodias (modo maior): Alterações cromáticas, com modulação e sem modulação

Seção D1. Canções de Mozart

As melodias presentes nessa seção são originárias do repertório de canções compostas por Mozart.

Nem todas as melodias contêm modulações. No entanto, em acréscimo a essa possibilidade, as melodias podem trazer alterações cromáticas decorrentes de: (1) acompanhamento formado com base em harmonizações do acorde de dominante ou de dominante sem fundamental; (2) acompanhamento com outra possibilidade de harmonização cromática, como acordes emprestados, acordes de sexta aumentada, ou de sexta napolitana; ou (3) notas auxiliares cromáticas[1].

1. Vivace

Mozart, *Das Kinderspiel*, K. 598 (transposto)

2. Giocoso

Mozart, *Warnung*, K. 433/416c

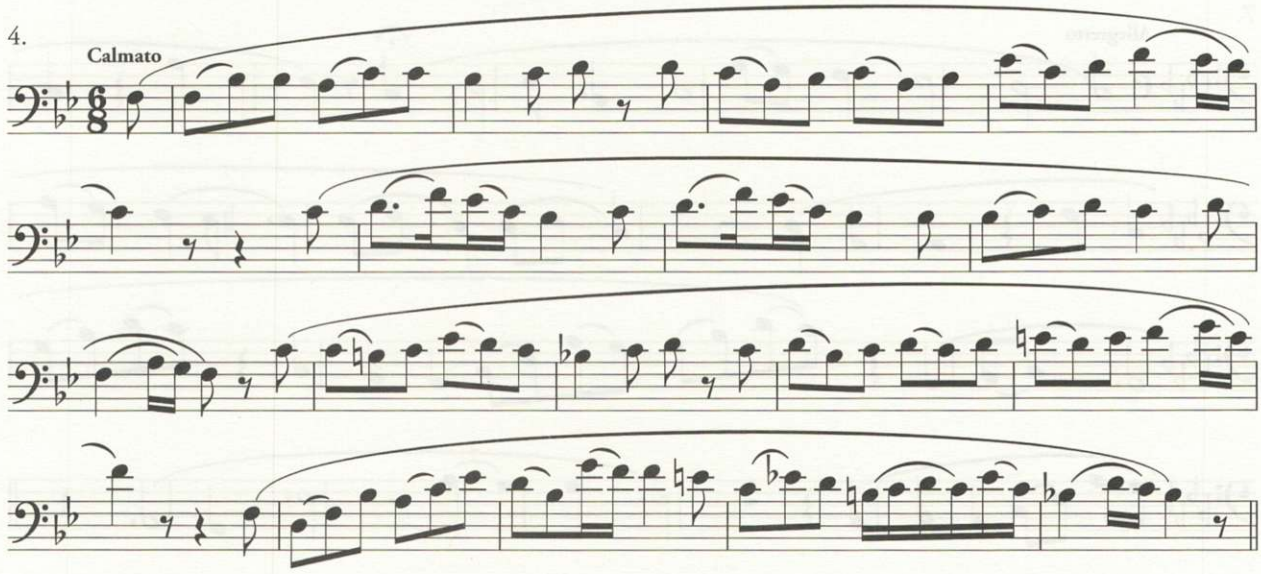
1. O termo *nonharmonic tones* foi traduzido por *notas auxiliares* à condução da linha melódicas, formando padrões reconhecíveis. Na língua portuguesa encontramos contrapartidas como: *nota estranha ao acorde* (opção de Souza Lima na tradução do livro *Aufgaben für Harmonieschüler* de Paul Hindemith), *som não harmônico*, ou *nota não harmônica*. (NT).

3.

Mozart, *Gesellenreise*, K. 468

Mozart, *Die Zufriedenheit*, K. 473

4.



5. Mozart, *Sehnsucht nach dem Frülinge*, K. 596 (transposto)

* Consulte a unidade 13, parte B, para obter informações a respeito de 4d.

6. Mozart, *Im Frühlingsanfang*, K. 597

7. Mozart, *An Chloe*, K. 524 (segunda parte, transposta)

8. Mozart, *Un moto di Gioja*, K. 579 (segunda parte, adaptada)

Mozart, *Die Verschweigung*, K. 518

9. **No tempo given**

Mozart, *Abendempfindung*, K. 523 (segunda parte)

10. **Andante**

Seção D2. Melodias de óperas compostas durante o século XVIII, por Rameau e Pergolesi

Essa seção inclui três melodias de óperas compostas durante o século XVIII. As duas primeiras passagens advêm de solos cantados por Émile, na ópera-balé *Les Indes galants* (*Os Indianos Corteses*), de Rameau, cuja estréia ocorreu a 23 de agosto de 1735. A terceira passagem é cantada por Aquilio, na ópera *Adriano in Siria*, de Pergolesi, estreada no dia 25 de outubro de 1734. Foi usada como material de citação por Stravinsky, no balé *Pulcinella* (sob o número de ensaio 61, *ancora poco meno*, ♩ = 86).

1. Rameau, *Les Indes galantes*, Émilie

Impresso em acordo com Broude Brothers Limited.

2. Rameau, *Les Indes galantes*, Émilie

Impresso em acordo com Broude Brothers Limited.

Pergolesi, *Adriano in Syria*, Aria: *Contento forse vivere nel mio martir potrei* (adaptado)

3.

Contento forse vivere de Adriano em Syria de Pergolesi em *Complete Works/Opere Complete*, B. Brook, F. Degrada, & H. Hucke, eds. Co-sponsored by the Pergolesi Research Center, City University of New York, and the city of Iesi. Impresso com a permissão da Pendragon Press.

E Canto conjunto

Seção E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares

A primeira passagem é o oitavo cânone de uma série com dez cânones compostos por Haydn, intitulado *Die Heiligen Zehn Gebote als Canons* (*Os Dez Mandamentos*).

1. Haydn, *Achtes Gebote*

Joseph Haydn Werke XXXI, *Die heiligen Zehn Gebote*, no. 8. © 1959 by G. Henle Verlag, Muenchen, utilizado com permissão.

Mozart, *Così fan Tutte*: *Terzettino* (Trio): *Soave sia il vento*, K. 588, n. 10

Seção E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares

Os próximos cânones foram compostos por Mozart em 1782, em Viena, a partir de textos escritos por Hölty. O primeiro (KV 230, ou K 382b), para duas vozes, é intitulado *Elegie beim Grabe meinen Vaters* (*Elegia à Sepultura de meu Pai*). O segundo (KV 229, ou K382a), para três vozes, é denominado *Auf den Tod einer Nachtigall* (*Sobre a Morte de um Rouxinol*).

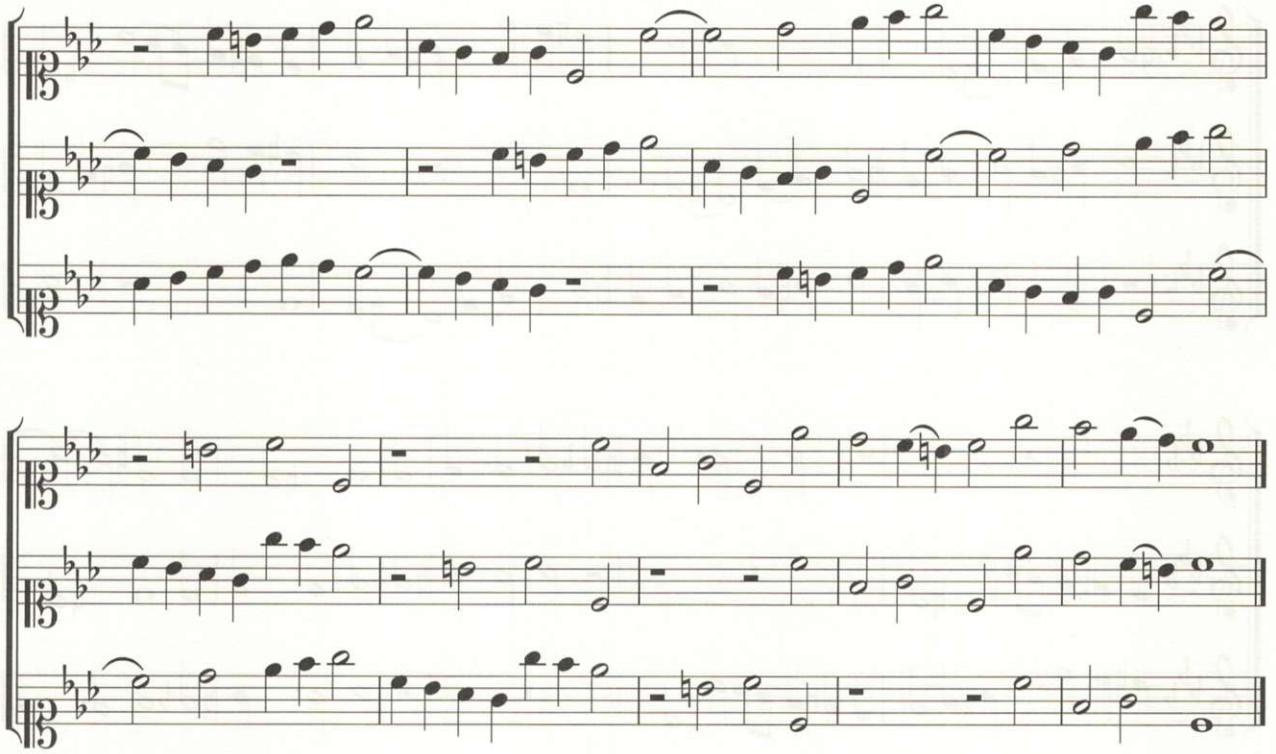
Duas versões são apresentadas, para que seja executada a mais conveniente. As primeiras versões correspondem aos originais e trazem a clave de dó para soprano; nas segundas, há transcrições para a clave de sol. Considere esses cânones fontes para a prática auditiva contínua durante todo o semestre. Você pode optar por iniciar seu estudo pela leitura das segundas versões e depois migrar para as primeiras, quando o conteúdo lhe parecer familiar.

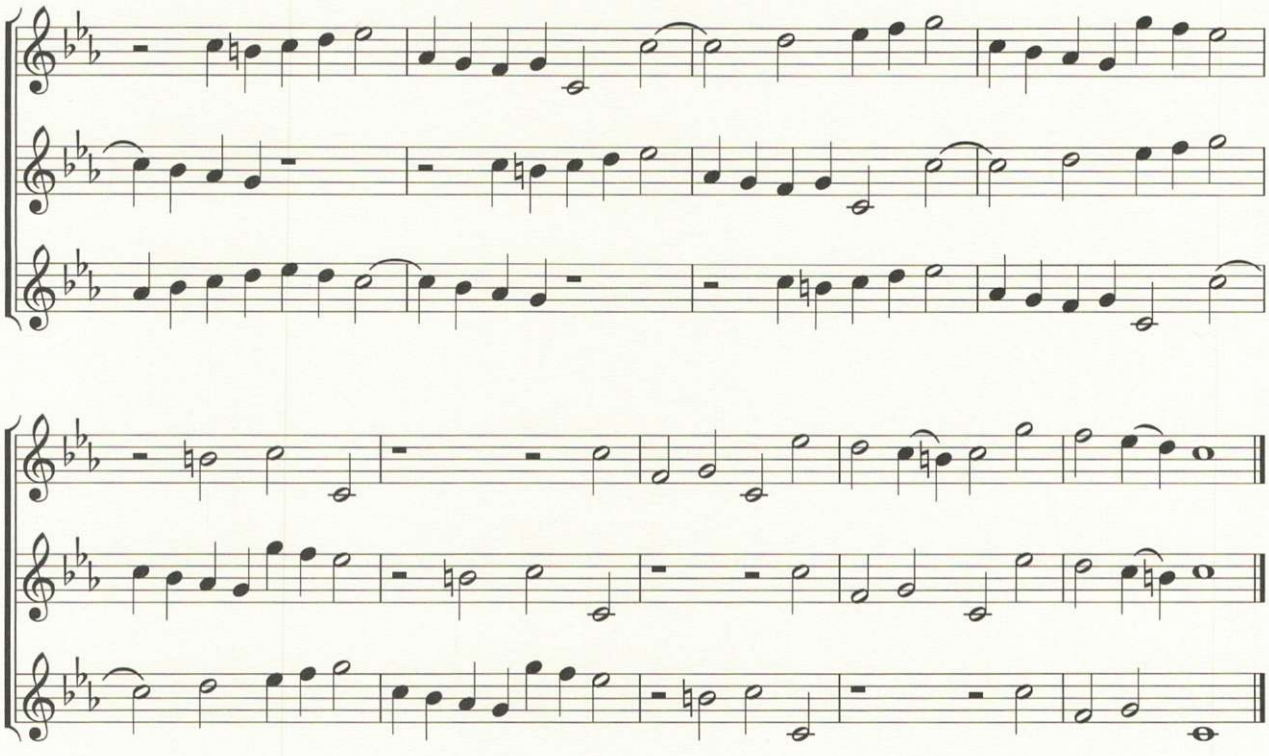
Mozart, *Selig, selig, alle, alle*, Cânone a duas vozes, K. 230

Mozart, *Selig, selig, alle, alle*, Cânone a duas vozes, K. 230

2a. Mozart, *Sie, sie ist dahin*, Cânone a três vozes, K. 229

2b. Mozart, *Sie, sie ist dahin*, Cânone a três vozes, K. 229

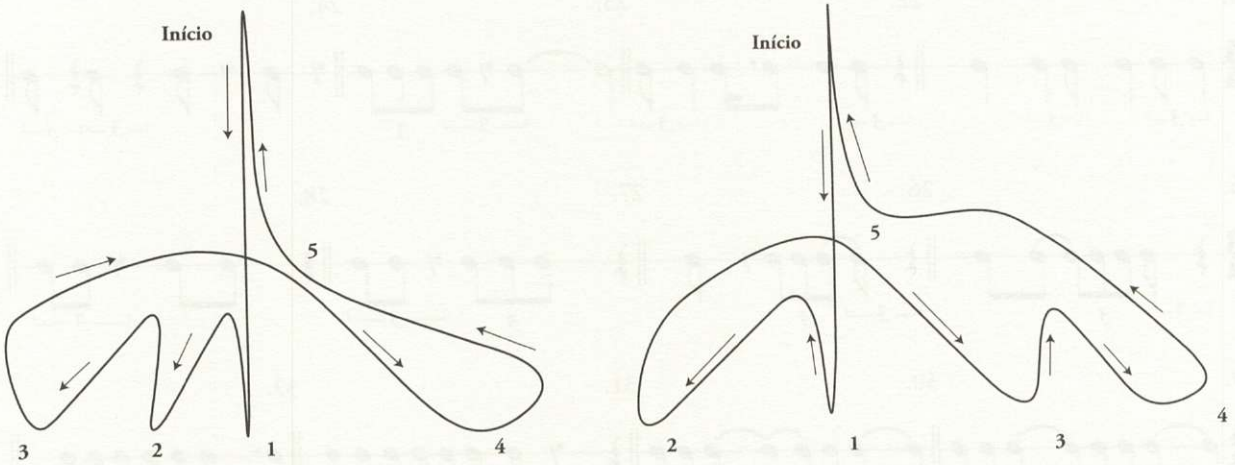




Unidade 10

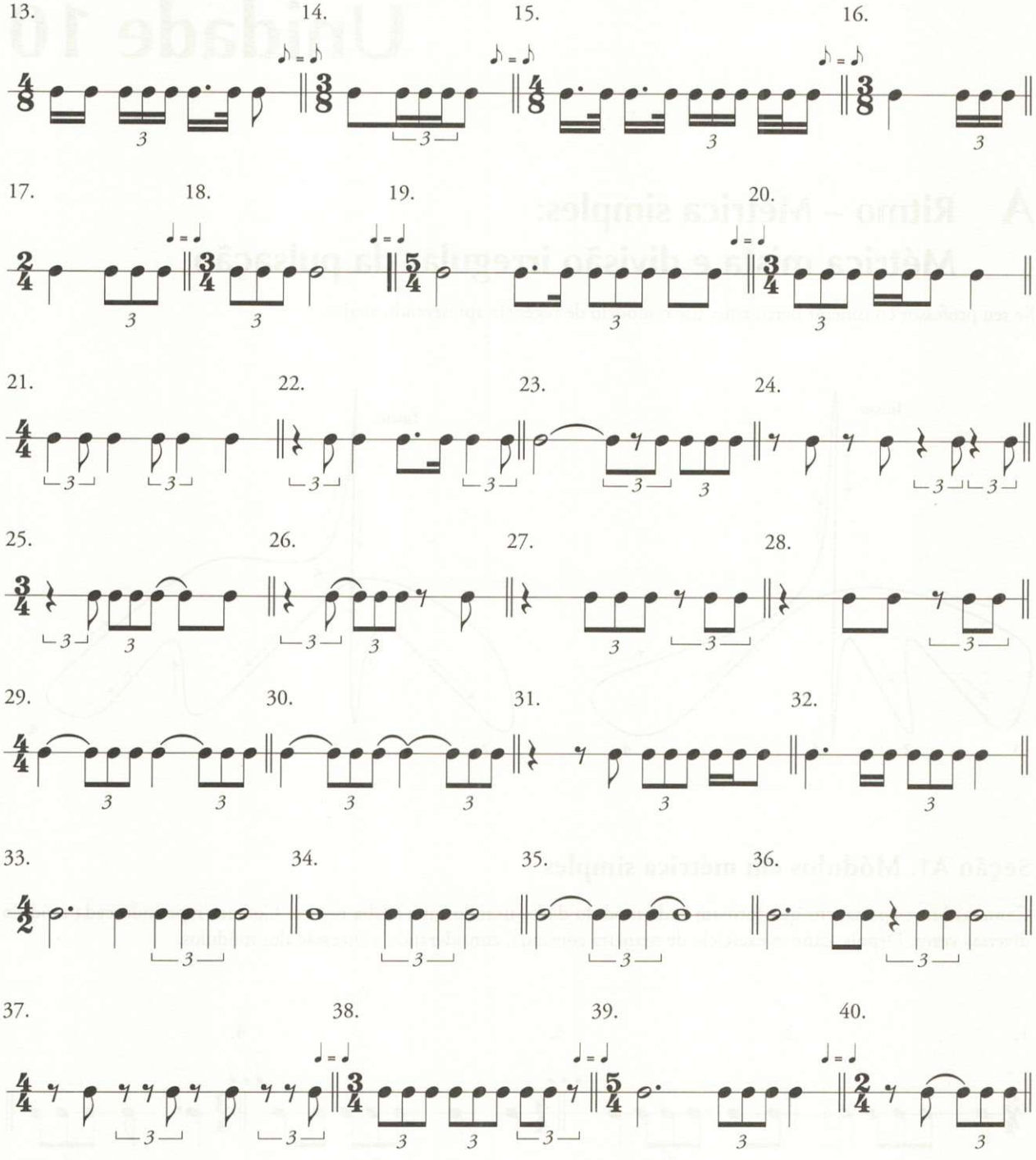
A Ritmo – Métrica simples: Métrica mista e divisão irregular da pulsação

Se seu professor considerar pertinente, use o modelo de regência apresentado abaixo.

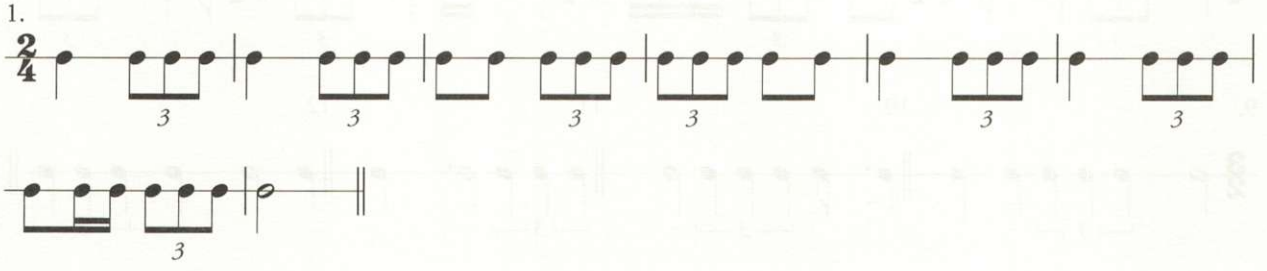


Seção A1. Módulos em métrica simples

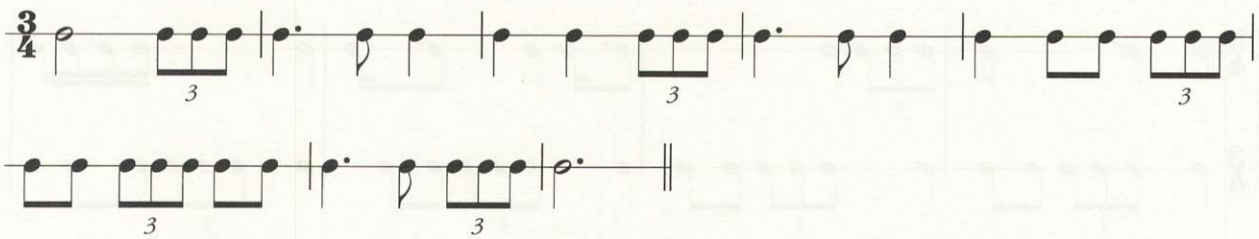
Cante as breves passagens que formam cada módulo dado, usando uma sílaba neutra. Comece repetindo cada módulo diversas vezes. Depois, cante o exercício de maneira contínua, considerando a sucessão dos módulos.



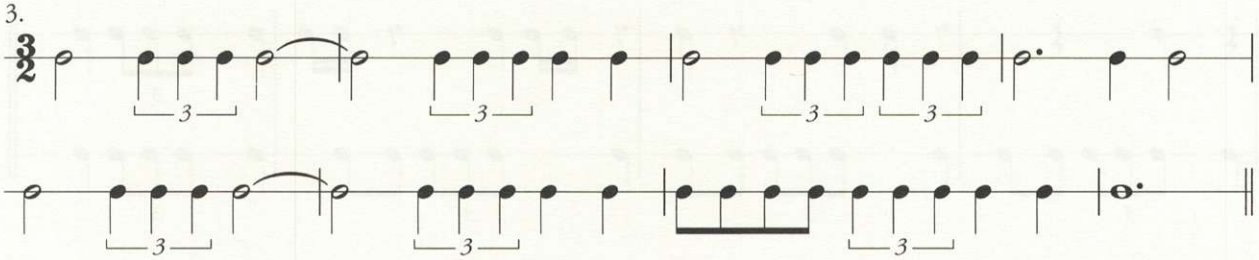
Seção A2. **Frases em métrica simples, com tercinas**



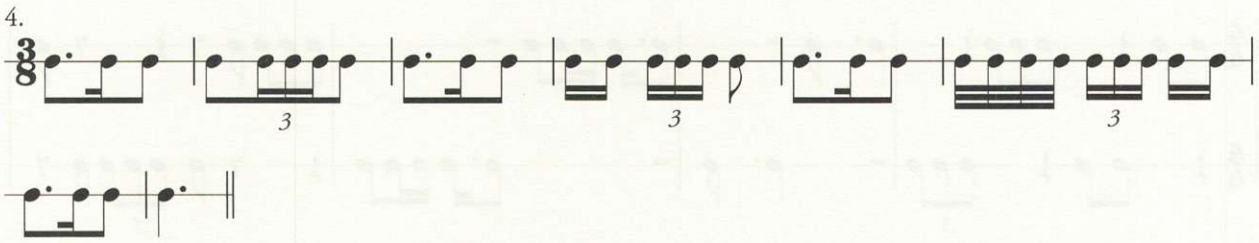
2.



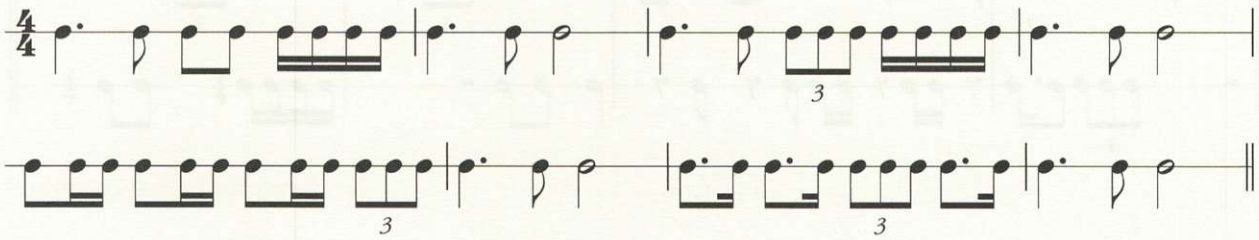
3.



4.



5.



6. Cânone rítmico

7. Ostinato rítmico

8. Hoqueto rítmico

Seção A3. Criando uma frase coerente em métrica simples

Retorne à seção A1 e selecione três ou quatro modelos rítmicos. Organize-os de maneira que possa ser criada uma frase coerente com quatro compassos.

Escreva sua frase na linha a seguir:

B Modelos diatônicos, modelos cromáticos e fragmentos melódicos para o estudo de intervalos – Revisão: 4A e 5d

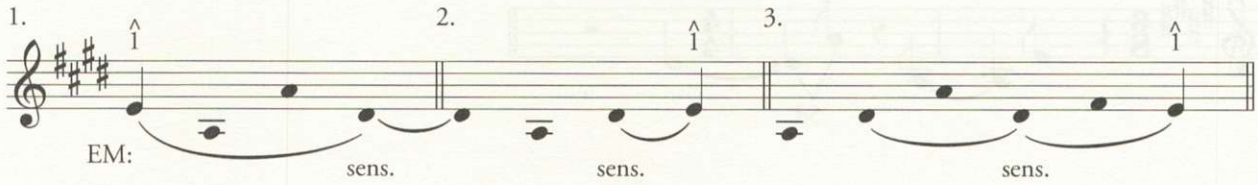
Seção B1. Modelos diatônicos e cromáticos

Os exercícios abaixo relacionados retomam o estudo do trítono, com o intuito de reforçar o conhecimento adquirido na unidade anterior. No entanto, os modelos desta seção estão baseados em obras compostas por Wagner, Stravinsky, Franck, Mussorgsky, Debussy, Schubert e Barber. Muitos dos modelos foram extraídos de passagens com textura polifônica extensamente cromática, mas os exercícios em si são predominantemente diatônicos. Em alguns exercícios, as notas de resolução tradicionalmente associadas ao trítono estão parcial ou totalmente ausentes. O fio condutor que unifica a parte B desta unidade é a natureza específica do trítono ré♯-lá. Os fragmentos 9-11 constituem as únicas exceções, em que a transposição para a tonalidade relativa menor acarreta a transposição de ré♯-lá para fá♯-dó.

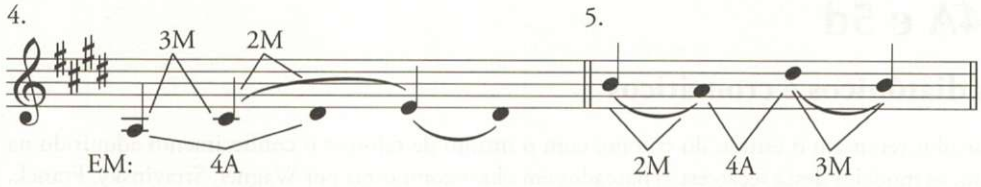
Siga o procedimento apresentado nas unidades anteriores e cante o modelo apresentado a seguir em todas as tonalidades maiores.

A tabela abaixo associa os modelos desta seção aos fragmentos da próxima seção.

Modelos	Fragmentos
1 & 2	1 & 2
3	3
4	2
5	5
6	4
7	6
8	7
9	8
10	9
11	10

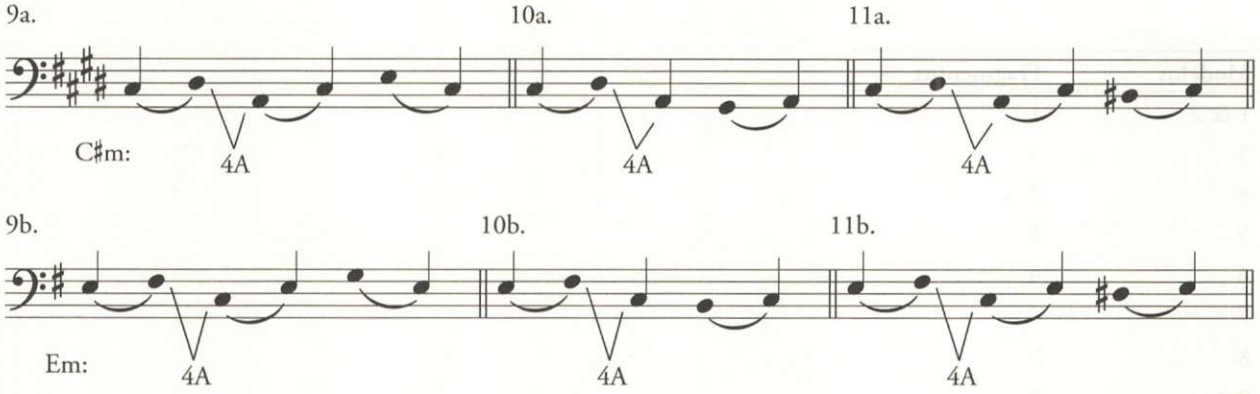


O modelo 4 mostra como o trítono (lá- ré♯) pode ser preenchido por uma 3M (lá-dó♯) e uma 2M (dó♯-ré♯). O modelo 5 traz o mesmo trítono, antecedido por uma 2M (si-lá) e seguido por uma 3M (ré♯-si).



Os próximos três modelos trazem trítonos antecedidos por intervalos diversos.

Os últimos modelos dessa seção preparam para a execução dos fragmentos de números 8, 9 e 10 da próxima seção.



Seção B2. Fragmentos melódicos em Mi maior (Dó♯ menor e Mi menor)

Wagner, *O Crepúsculo dos Deuses*, ato III (transposto)

1.

2. Barber, *Three Songs: I hear an Army*, op. 10, n. 3 (transposto)

I Hear an Army de *Three Songs*, op. 10. By Samuel Barber. Copyright © 1939 (renovado) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. Todos os direitos reservados. Impresso com permissão.

3. Stravinsky, *Petrouchka* (transposto)

Petrouchka (Stravinsky) © Copyright 1912 by Hawkes & Son (London) Ltd. Copyright renovado. Impresso com permissão de Boosey& Hawkes, Inc.

4. Wagner, *O Crepúsculo dos Deuses*, ato III, cena 3

Franck, *Sonata para Violino e Piano*, II (transposto)

5.

6. Debussy, *Trois Ballades de François Villon: n. 3, Ballade des femmes de Paris* (transposto)

7. Wagner, *O Crepúsculo dos Deuses*, ato III, cena 3 (transposto)

Mussorgsky, *Boris Godunov*, ato I, cena 1 (transposto)

8a.

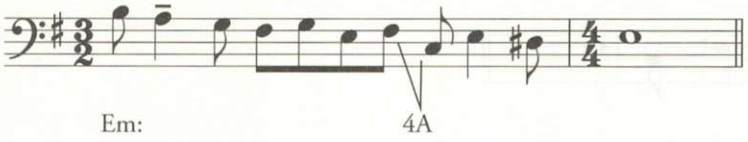
8b. Mussorgsky, *Boris Godunov*, ato I, cena 1 (transposto)

9a. Schubert, *Ihr Bild* (transposto)

9b. Schubert, *Ihr Bild* (transposto)

10a. Barber, *Rain Has Fallen* (transposto)

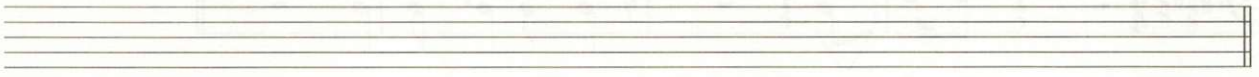
10b. Barber, *Rain Has Fallen* (transposto)



Rain Has Fallen de *Three Songs*, op. 10, de Samuel Barber. Copyright © 1939 (Renovado) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. Todos os direitos reservados. Impresso com permissão.

Seção B3. Criando uma melodia coerente

Retorne à seção B2 e selecione dois ou três segmentos dentre os diversos fragmentos melódicos, cujas características permitam a formação de uma melodia coerente. Dependendo de suas escolhas, poderão ser necessárias mudanças métricas ou rítmicas em alguns segmentos.

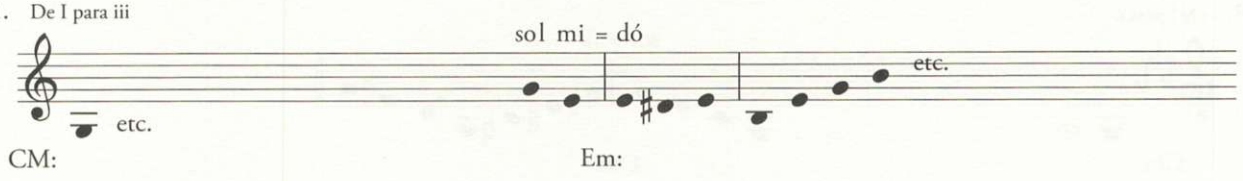


Seção B4. Improvisação

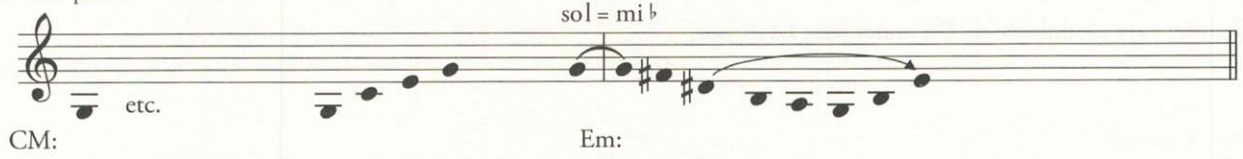
Retome o conteúdo da unidade 9-B4, se restarem dúvidas a respeito de "padrões para modulação" da tônica para a dominante, ou para a subdominante, em tonalidades maiores e menores. Na presente seção, focamos padrões de modulação da tônica (primeiro grau) para a mediante (terceiro grau), supertônica (segundo grau) ou submediante (sexto grau), nas tonalidades maiores e menores, assim como da tônica para subtônica sétimo grau abaixado nas tonalidades menores.

Padrões para modulação de Dó maior para Mi menor:

1. De I para iii

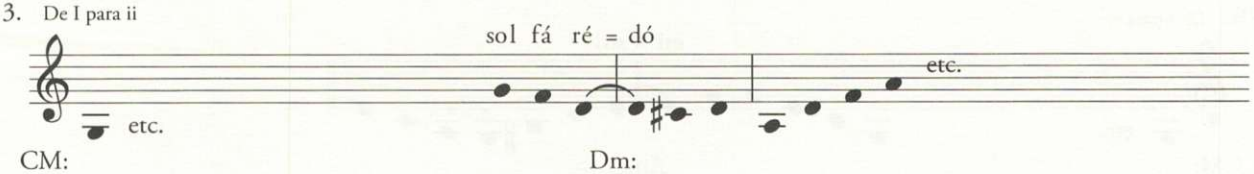


2. De I para iii

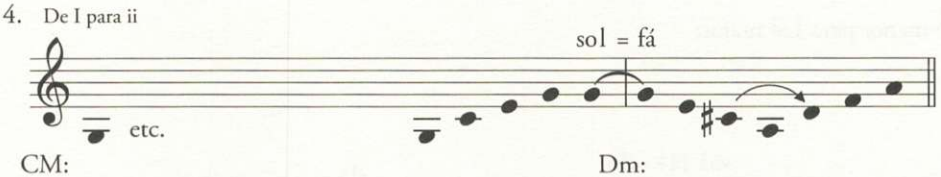


Padrões para modulação de Dó maior para Ré menor:

3. De I para ii

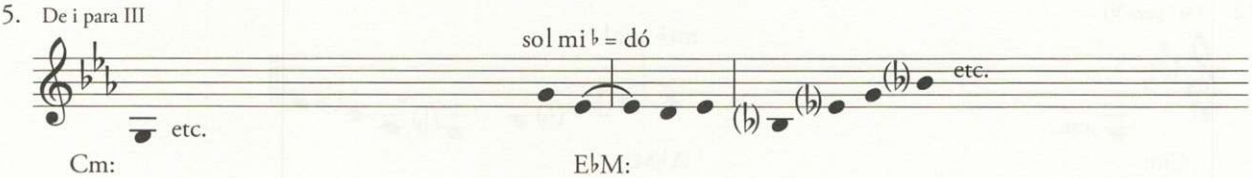


4. De I para ii



Padrões para modulação de Dó menor para Mi♭ maior:

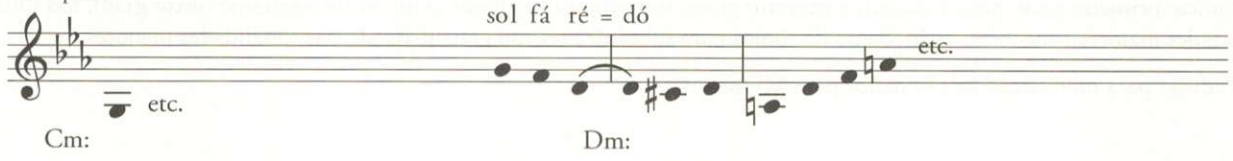
5. De i para III



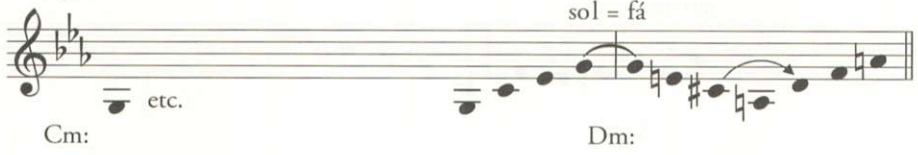
6. De i para III

Padrões para modulação de Dó menor para Ré menor:

7. De i para ii

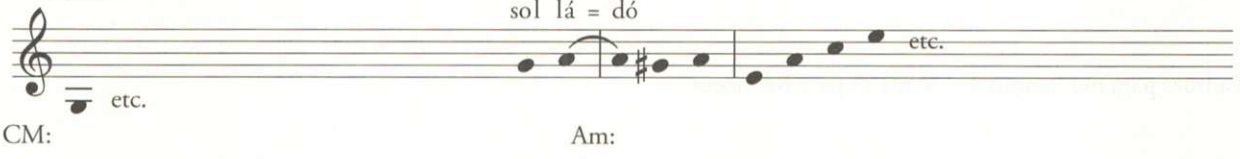


8. De i para ii

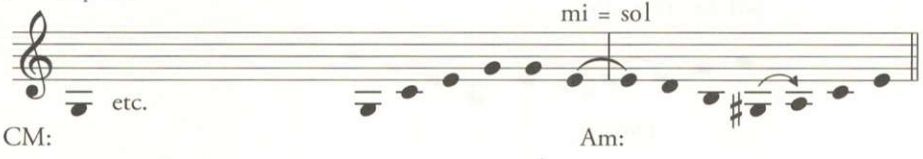


Padrões para modulação de Dó maior para Lá menor:

9. De I para vi

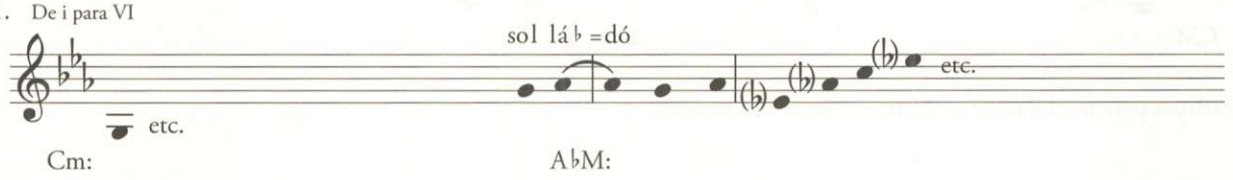


10. De I para vi

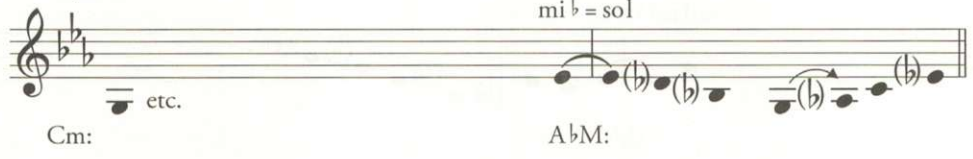


Padrões para modulação de Dó menor para Láb maior:

11. De i para VI



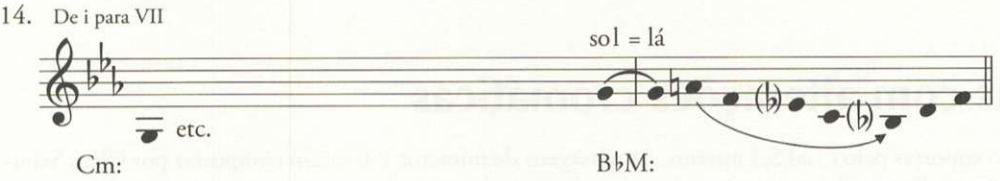
12. De i para VI



Padrões para modulação de Dó menor para Si♭ maior:

13. De i para VII

14. De i para VII



15. Bach, *Ich freue mich*, BWV 465 (tonicizações de V, VII, e III)

16. Bach, *Jesu, meines Glaubens*, BWV 472 (tonicizações de V e ii)

17. Bach, *Wo ist mein Schäflein das ich liebe*, BWV 507 (tonicizações de V, vi e iii)

Improvise três melodias com base nos modelos de números 15, 16 e 17.

C Melodias com alterações cromáticas

Essa seção traz melodias compostas pelo casal Schumann. As passagens de números 1-6 foram compostas por Clara Schumann; as de números 7-12, por Robert Schumann.

As três primeiras melodias são passagens das *Três Canções*, op. 12, de Clara Schumann, com textos de F. Rückert. A atribuição a Clara consta no *Liebesfrühling* (*Primavera de Amor*), de Robert Schumann, op. 37, n. 2, 4 e 11.

1.

Clara Schumann, *Er ist gekommen in Sturm und Regen*, op. 12, n. 2 (transposto)

2.

Clara Schumann, *Liebst du um Schönheit*, op. 12, n. 4 (transposto)

3.

Clara Schumann, *Warum willst du andre fragen?*, op. 12, n. 11 (transposto)

Melodias 1-3 © 1990 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Clara Schumann, *Ich hab' in deinem Auge*, op. 13, n. 5, com texto de Rückert (adaptado e transposto)

4.

Clara Schumann, *Was weinst du, Blümlein*, op. 23, n. 1, com texto de Rollett (adaptado e transposto)

5.

Melodias 4-5 © 1990 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Clara Schumann, *Piano Trio* (comp. 265-275)

6. **Allegro moderato**

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. Utilizado com permissão.

Robert Schumann, *Widmung*, op. 25, n. 1 (transposto)

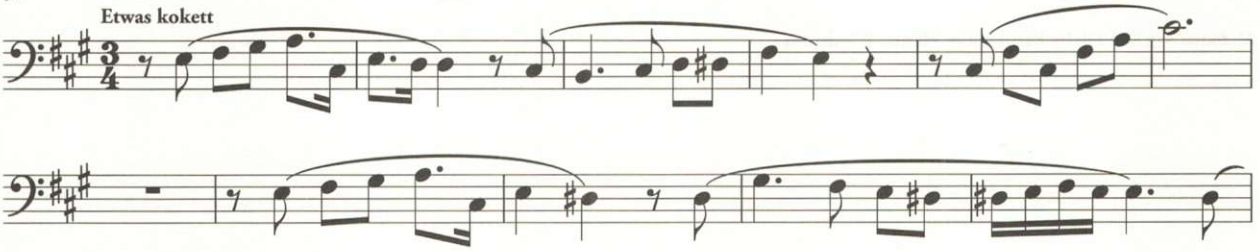
7. **Innig, lebhaft**

Robert Schumann, *Was soll ich sagen*, op. 27, n. 3

8. **Sehr langsam**

Robert Schumann, *Der Hidalgo*, op. 30, n. 3 (adaptado e transposto)

9. **Etwas kokett**



10. **Langsam**

Robert Schumann, *Stirb, Lieb' und Freud!*, op. 35, n. 2

Robert Schumann, *Stille Thränen*, op. 35, n. 10

11. **Sehr langsam**

Robert Schumann, *Nichts Schöneres*, op. 36, n. 3 (adaptado e transposto)

12. **Einfach, innig**

D Melodias com alterações cromáticas: Com modulação

Todas as melodias presentes nessa seção foram compostas por Felix Mendelssohn (*Canções sem palavras*) e trazem algumas dentre as seguintes características: (a) acompanhamento formado com base em harmonizações do acorde de dominante secundária ou de dominante sem fundamental; (b) acompanhamento com outra possibilidade de harmonização cromática, como acordes emprestados, acordes de sexta aumentada, ou de sexta napolitana, dentre outros; (c) modulações; ou (3) notas auxiliares cromáticas. Seu professor irá propor o uso de sílabas ou de números, que se relacionem às alterações supracitadas.

Mendelssohn, *Consolation*, op. 30, n. 3 (adaptado)

1. **Adagio non troppo**

Mendelssohn, *Venetian Gondola Song*, op. 30, n. 6 (adaptado e transposto)

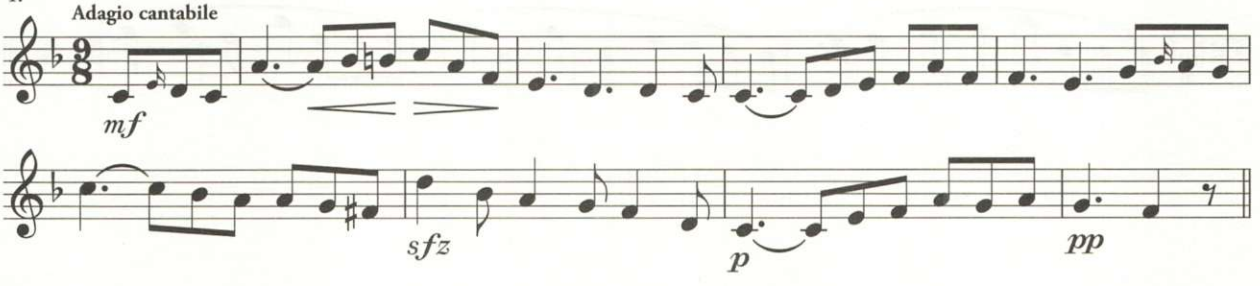
2. **Allegretto tranquillo**

Mendelssohn, *The Fleecy Cloud*, op. 53, n. 2 (adaptado e transposto)

3. **Allegro non troppo**

Mendelssohn, *Sadness of Soul*, op. 53, n. 4 (adaptado)

4. **Adagio cantabile**



5. Mendelssohn, *May Breezes*, op. 62, n. 1 (adaptado e transposto)

6. Mendelssohn, *Spring Song*, op. 62, n. 6 (adaptado)

7. Mendelssohn, *Elegy*, op. 85, n. 4 (adaptado e transposto)

8. Mendelssohn, *Retrospection*, op. 102, n. 2 (adaptado e transposto)

9. Mendelssohn, *Tarantella*, op. 102, n. 3 (adaptado e transposto)

10. Mendelssohn, *Belief*, op. 102, n. 6 (adaptado)

E Canto conjunto

Seção E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares

1. Beethoven, *Freundschaft*, Cânone a três vozes, WoO 164

2. G. P. Telemann, *Fuga 2*

Seção E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares

Apresentamos a seguir *Thy Voice O Harmony*, um cânone de Haydn. Trata-se de um *cânone cancrizante*, ou seja, um cânone retrógrado – também conhecido como "cânone caranguejo". Qual das vozes canta (ou quais vozes cantam) o cânone no sentido contrário?

Haydn, *Thy Voice O Harmony*

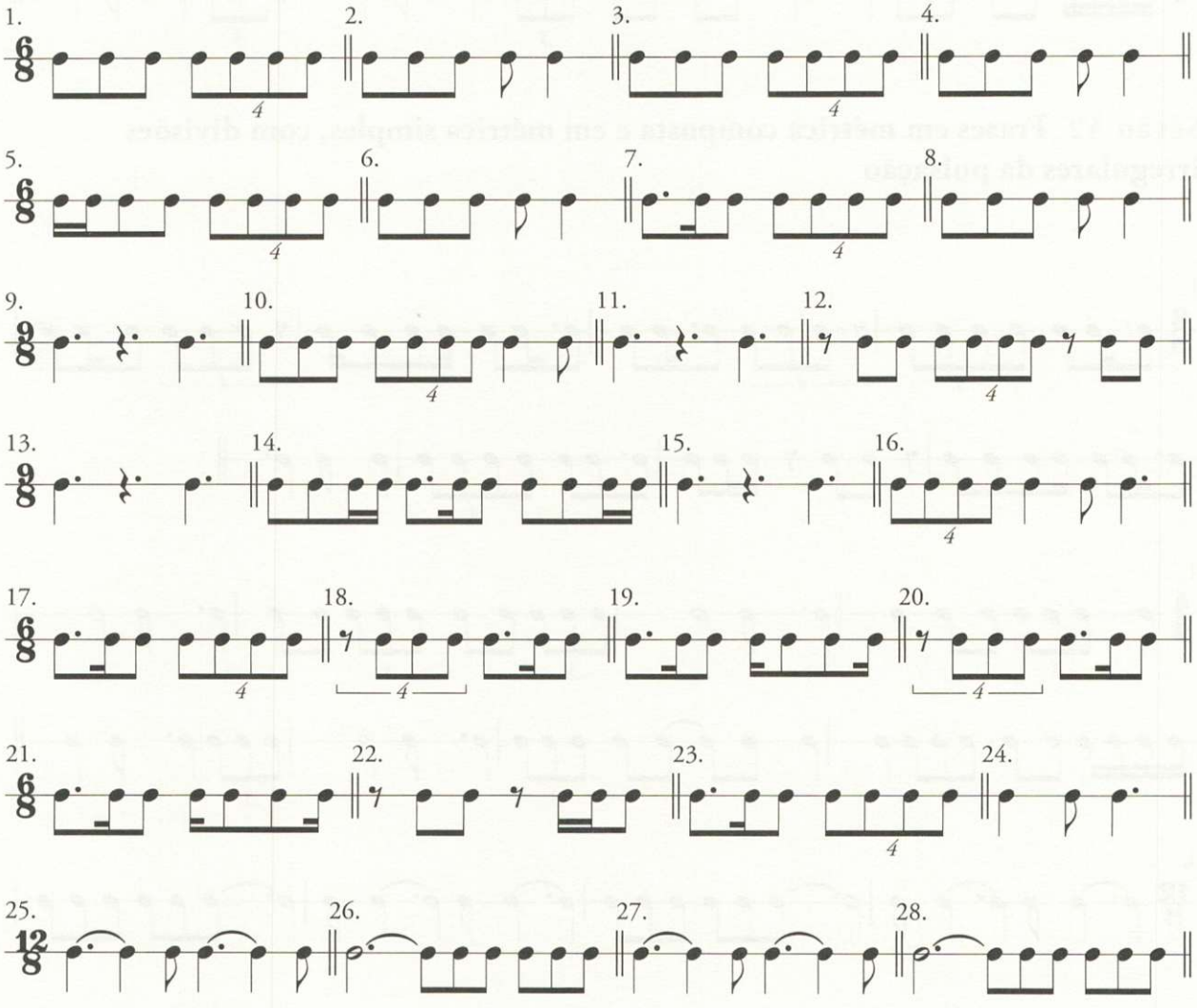
Joseph Haydn Werke XXXI, Weltlichen Kanons, no. 46. © 1959 by G. Henle Verlag, Muenchen, utilizado com permissão.

Unidade 11

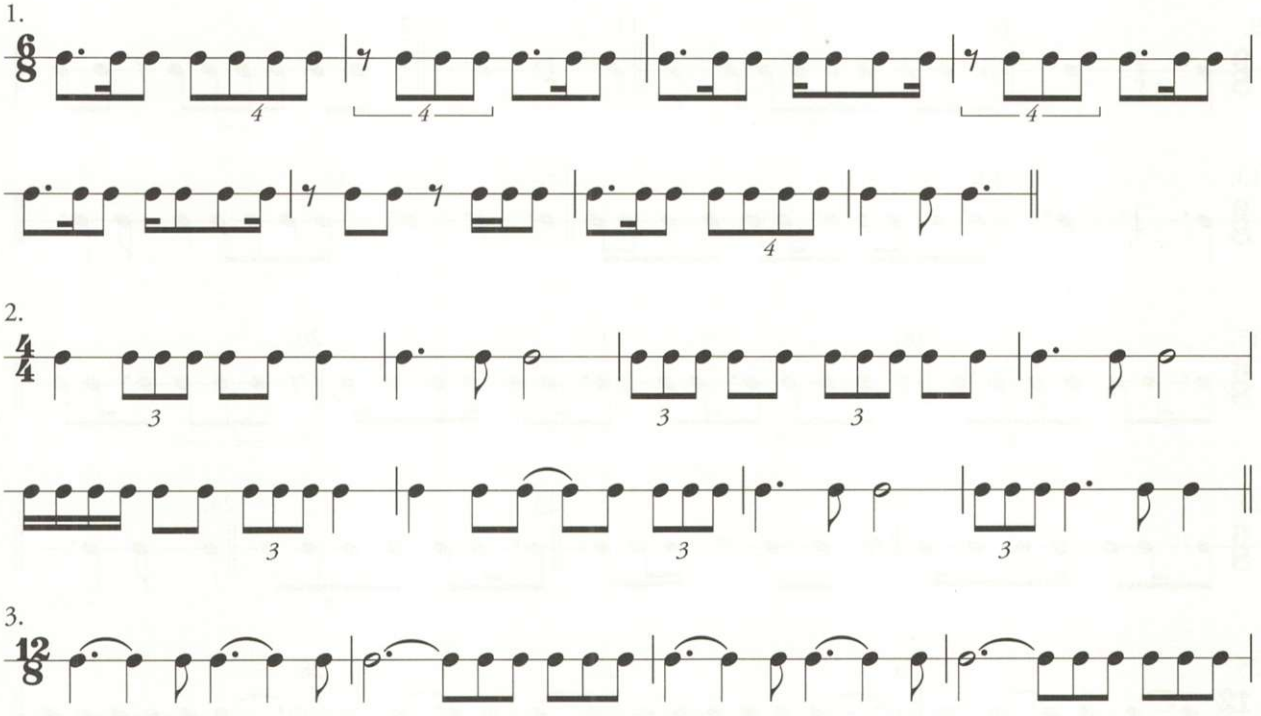
A Ritmo – Métrica composta e métrica simples: Divisões irregulares da pulsação (quiáltera com quatro notas na métrica composta e tercina na métrica simples)

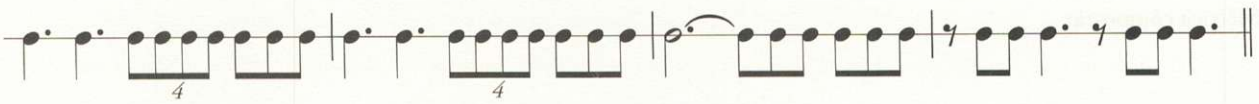
Seção A1. Módulos em métrica composta e em métrica simples

Comece repetindo cada módulo diversas vezes. Depois, cante o exercício de maneira contínua, considerando a sucessão dos módulos. Os módulos de números 1-40 estão escritos em métrica composta; os módulos de números 41-48, em métrica simples.

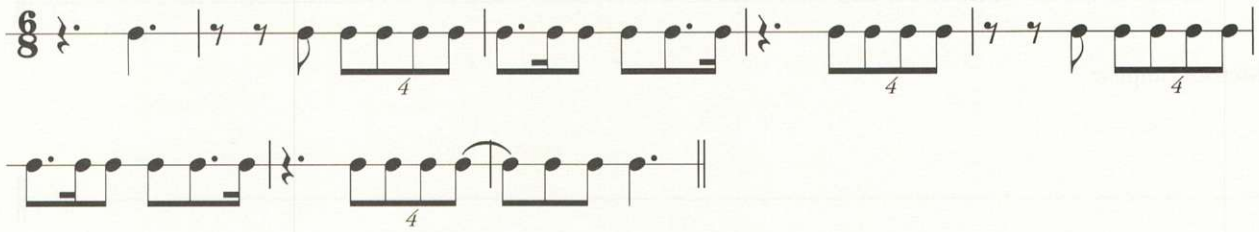


Seção A2. Frases em métrica composta e em métrica simples, com divisões irregulares da pulsação





4.



5. Ostinato rítmico

6. A rítmica da voz superior é apresentada duas vezes na voz inferior, em diminuição rítmica

Seção A3. Criando uma frase coerente em métrica composta e em métrica simples

Retorne à seção A1 e selecione três ou quatro modelos rítmicos. Organize-os de maneira que possa ser criada uma frase coerente com quatro compassos, uma delas em métrica composta e a outra em métrica simples.

Escreva suas frases nas linhas a seguir:

Métrica composta:

Métrica simples:

B Modelos diatônicos, modelos cromáticos e fragmentos melódicos para o estudo de intervalos – Novos intervalos: 7d e 2A

Seção B1. Modelos diatônicos e cromáticos

Os modelos presentes nessa seção enfatizam os intervalos de sétima diminuta (7d) e segunda aumentada (2A).

Foram escritos em Sol♯ menor e preparam para a interpretação dos fragmentos que aparecem na próxima seção, extraídos de obras compostas por Bach, Haydn, Beethoven e Wagner. A associação entre os modelos desta seção e os fragmentos da próxima ocorre da maneira apresentada na tabela a seguir:

Modelos	Fragmentos
1 & 2	1 & 2
3	3
4	2
5	5
6	40
7	6
8	7
9	8
10	9
11	10

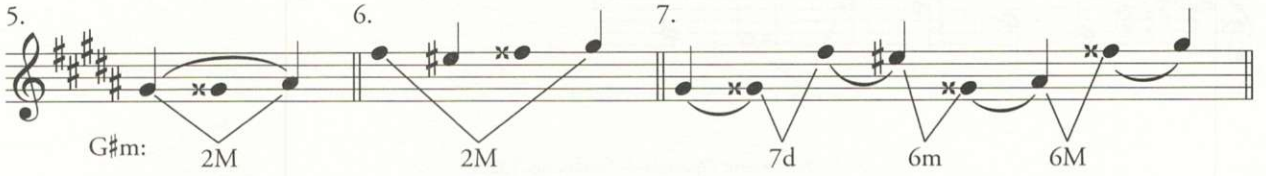
Modelos 1-4

Todas as 7d desses modelos se estendem de maneira ascendente de fá𝄪 a mi, ou de maneira descendente de mi até fá𝄪.

Siga o procedimento apresentado nas unidades anteriores. Para uma prática extra, cante o primeiro modelo (abaixo) em todas as tonalidades menores, realizando transposições por 5J descendente, ou por 4J ascendente. Uma vez que a 7d é claramente estruturada pela tríade de tônica, esses padrões são excelentes para o canto alternado entre dois grupos, como ocorreu em unidades anteriores.

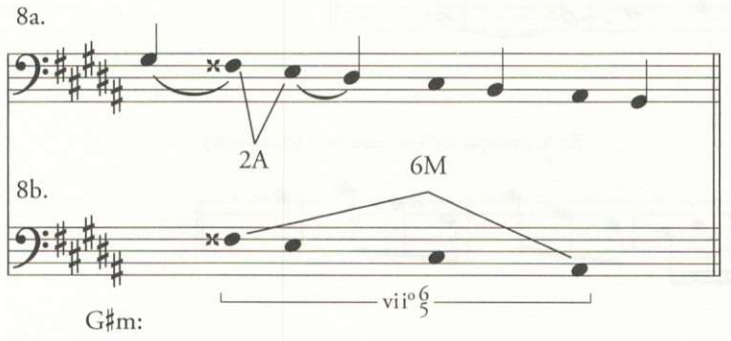
Modelos 5-7

Os fragmentos melódicos de números 7a, 7b, 7c e 7d são originários da abertura do *Quarteto de Cordas*, op. 133 ("A grande fuga"), de Beethoven. Memorize o modelo 7 até que você possa "ouvi-lo" através de sua leitura, na próxima seção.



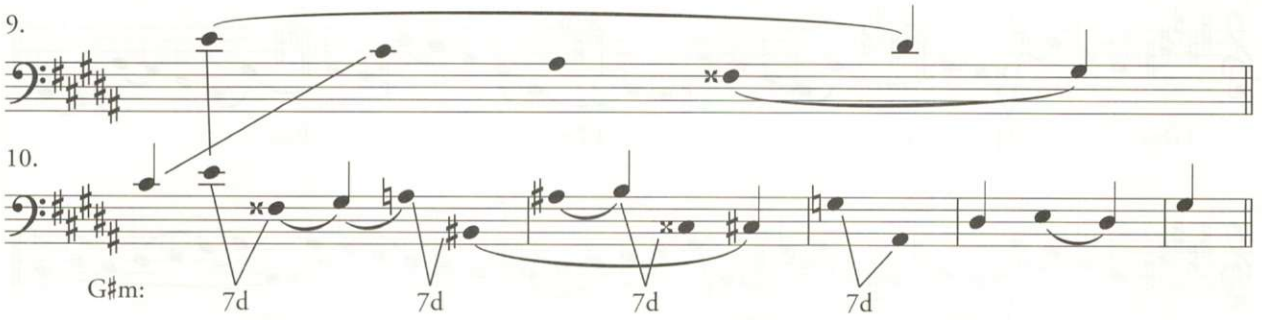
Modelos 8a e 8b

Esses modelos focam o intervalo de 2A (de maneira descendente de fá𝄪 a mi, ou de maneira ascendente de mi até fá𝄪), inversão do intervalo de 7d. Assim sendo, repetem as alturas presentes nos modelos 1-4. O acorde de dominante sem fundamental em primeira inversão (vii° $\frac{6}{5}$) é indicado no modelo 8b e enfatiza o aspecto da simetria presente no acorde de sétima diminuta.



Modelos 9-10

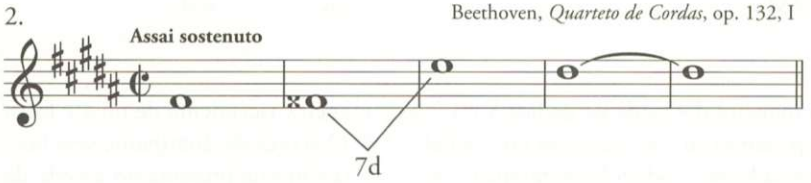
O acorde de 7d, na posição fundamental, é apresentado na função de dominante sem fundamental e enfatiza a simetria (terças menores ou seus equivalentes enarmônicos).



Seção B2. Fragmentos melódicos em Sol♯ menor

Bach, *Oferenda Musical* (transposto)

Beethoven, *Quarteto de Cordas*, op. 132, I



Beethoven, *Quarteto de Cordas*, op. 133, I (transposto)

Bach, *Invenção a Duas Vozes*, n. 4 (transposto)

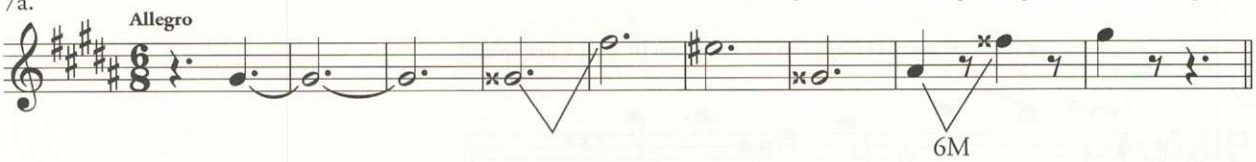
Bach, *Invenção a Três Vozes*, n. 2 (transposto)

Bach, *Invenção a Duas Vozes*, n. 2 (transposto)

6. **Moderato**

Beethoven, *Quarteto de Cordas*, op. 133, primeira seção (transposto)

7a. **Allegro**

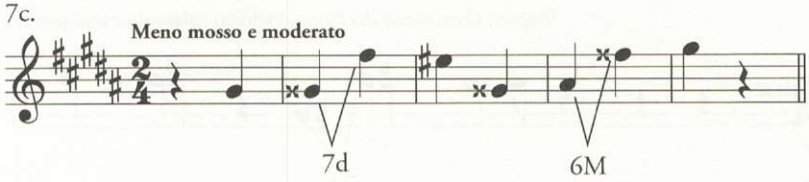


Beethoven, *Quarteto de Cordas*, op. 133, primeira seção (transposto)

7b. **Allegro**

Beethoven, *Quarteto de Cordas*, op. 133, primeira seção (transposto)

7c. **Meno mosso e moderato**

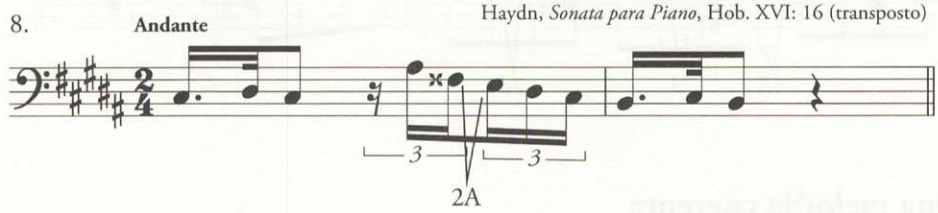


Beethoven, *Quarteto de Cordas*, op. 133, primeira seção (transposto)

7d. **Allegro**

Haydn, *Sonata para Piano*, Hob. XVI: 16 (transposto)

8. **Andante**



Haydn, *Sonata para Piano*, Hob. XVI: 12 II (transposto)

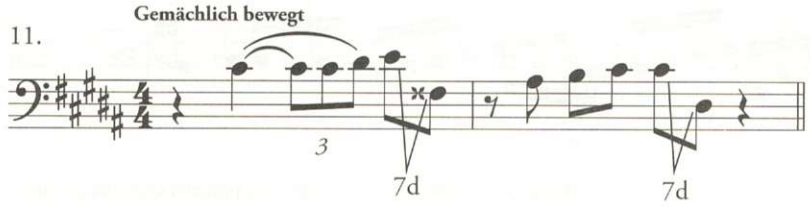
9. **Andante**

Haydn, *Dir nah ich mich, nah mich dem Throne* (transposto)

10. **Lento**

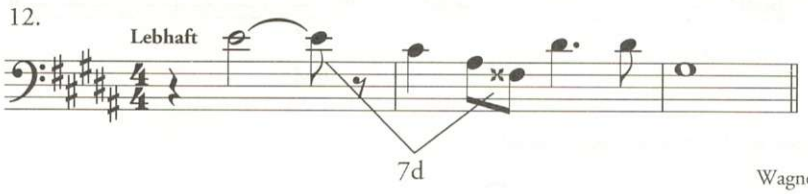
Wagner, *O Crepúsculo dos Deuses*, ato III, cena 2 (transposto)

11. **Gemächlich bewegt**



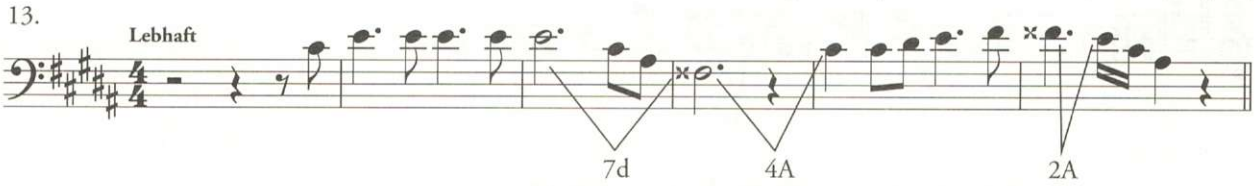
Wagner, *O Crepúsculo dos Deuses*, ato III, cena 1 (transposto)

12. **Lebhaft**



Wagner, *O Crepúsculo dos Deuses*, ato III, cena 1 (transposto)

13. **Lebhaft**



Wagner, *O crepúsculo dos Deuses*, Prelúdio (adaptado e transposto)

14. **Mässig langsam**

Bach, *O Cravo Bem Temperado*, livro 1, Fuga 24 (transposto)

15. **Largo**

Seção B3. Criando uma melodia coerente

Retorne à seção B2 e selecione dois ou três segmentos dentre os diversos fragmentos melódicos, cujas características permitam a formação de uma melodia coerente. Dependendo de suas escolhas, poderão ser necessárias mudanças métricas ou rítmicas em alguns segmentos.

Seção B4. Improvisação

As paródias apresentadas a seguir são auxiliares à diferenciação entre os modos que, para facilitar sua execução, podem ser associados à escala menor natural (dórico, eólio e frígio) e à escala maior (mixolídio, jônio e lídio). Tente memorizar essas paródias, para que você possa ficar apto a identificar os padrões intervalares característicos de cada modo.

1. Dórico

2. Eólico

3. Frígio

4. Mixolídio

5. Jônio

6. Lídio

As duas próximas canções foram compostas por trouvères, durante os séculos XII e XIII. A primeira é atribuída a Colin Muset (1200-1250). A segunda, a Gace Brulé (1160-1213). Essas melodias são originárias do segundo volume de uma edição de 1927, publicada pela University of Pennsylvania Press (impressa nos Estados Unidos, em 1964), intitulada *L'Édition du Corpus Cantilenarum Medii Aevi*. O número que aparece ao lado da denominação das canções corresponde à edição de 1927. (Para conhecer mais exemplos da mesma coleção, consulte a unidade 6, parte C, canções de números 5-10).

Considere essas melodias modelos para improvisações modais.

1. ♩ = 60

Atribuída a Colin Munt, *Chanson*, n. 108

Chanson (Canção), n. 108 de *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvéres*, vol. 2, 1927.
Impresso com permissão da University of Pennsylvania Press.

2. Gace Brulé, *Reverdie*, n. 5

Chanson (Canção), n. 5 de *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvéres*, vol. 2, 1927.
Impresso com permissão da University of Pennsylvania Press.

C Melodias com características modais pouco comuns

Essa seção traz melodias originárias de países como Rússia, Irlanda, Etiópia, Tchecoslováquia e França. Algumas foram extraídas diretamente da literatura de canções folclóricas. Outras advêm de citações presentes em obras compostas por compositores como Igor Stravinsky e Samuel Barber. Stravinsky fez as citações quando esteve em Morges, na Suíça. C. F. Ramuz traduziu as palavras francesas para o idioma russo. A canção citada por Barber foi composta com base em um poema escrito em francês, por Rainer Maria Rilke. Embora o texto dessas canções não seja apresentado nessa unidade, você pode procurar por edições recentes dessas obras nas bibliotecas das Universidades.

1. Stravinsky, *Timlimbom from Histoire pour enfants*, n. 1 (adaptado)

Timlimbom de *Histoire pour enfants* (Three Tales for Children), n. 1. Masters Music Publications, Inc., Publisher in the U.S.A.

The Precious Treasure, do álbum *Songs of the Irish*

2.

De *Songs of the Irish* de Donal O'Sullivan. Publicado por Mercier Press, Cork, Ireland. Utilizado com permissão.

Derreen Day, do álbum *Songs of the Irish*

3.

De *Songs of the Irish* de Donal O'Sullivan. Publicado por Mercier Press, Cork, Ireland. Utilizado com permissão.

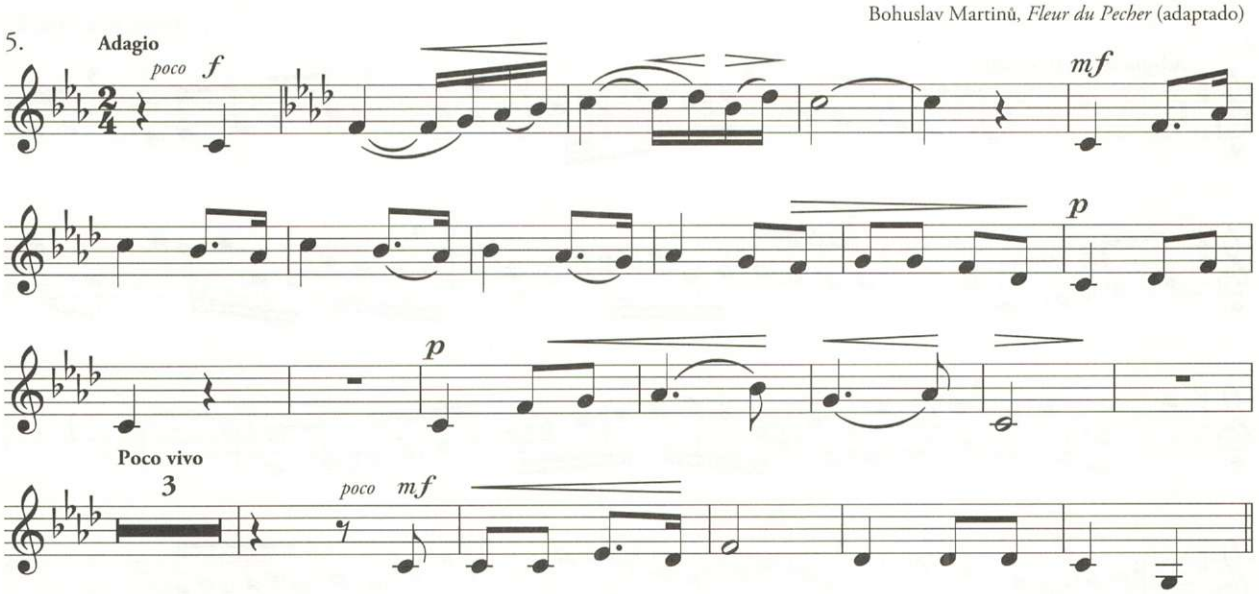
O *Vocalise étude* de Gabriel Fauré está destituído de texto.

Fauré, *Vocalise étude*

4.

Copyright Brazilliance Music Publishing. Todos os direitos reservados. Impresso com permissão.

Bohuslav Martinů, *Fleur du Pecher* (adaptado)



Martinů *Two Chansons* de Květ Broskví (Fleur du Pecher) © 1980 por Panton International, Mainz. Todo os direitos reservados.
Utilizado com permissão da European American Music Distributors LLC, sole U.S. and Canadian agent for Panton International, Mainz.

Samuel Barber, *Mélodies passàgeres: Le clocher chante*, op. 27, n. 4

6. **Non troppo allegro** ♩ = 84

Le Clocher Chante de *Mélodies Passàgeres*, op. 27, de Samuel Barber. Copyright © 1952 (Renovado) por G. Schirmer, Inc. (ASCAP). International Copyright Secured. Todos os direitos reservados. Impresso com permissão.

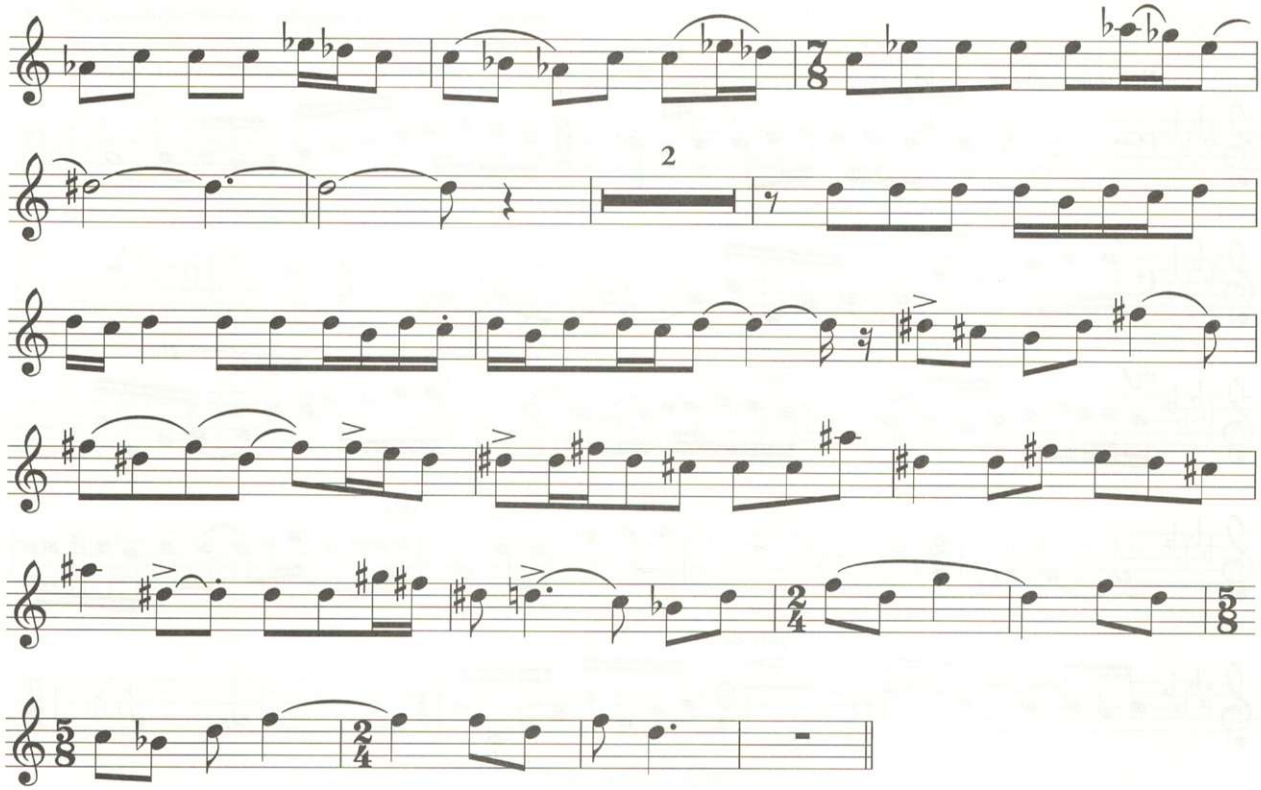
Stravinsky, *Quatre Chants Russes: Chanson pour compter*, n. 2 (adaptado)

7. ♩ = 168

Chanson pour compter de Igor Stravinsky, de *Quartre Chants Russes*, no. 2. Masters Music Publications, Inc.

Stravinsky, *Quatre Chants Russes: Canarde*, n. 1 (adaptado)

8. ♩ = 116



Canarde Ronde de Igor Stravinsky. Masters Music Publications, Inc.

9. *Farewell to Carraig An Éide*, do álbum *Songs of the Irish*

De *Songs of the Irish* by Donal O'Sullivan. Publicado por Mercier Press, Cork, Ireland. Utilizado com permissão.

10. *Tis the Last Rose of Summer*, com a melodia de *Groves of Blarney*, pesquisada por Holden e modificada por Moore

D Melodias – Alterações cromáticas: Com modulação e sem modulação

Seção D1. Melodias sacras de origens diversas

Todas as melodias presentes nessa seção são sacras. Incluem duas vocalizações hebraicas (Iordansky), um *Negro spiritual* (*Deep River*), uma passagem do *Te Deum* de Berlioz e duas passagens de canto gregoriano (um Hino a São Tomás de Aquino e *In Paradisium*, de uma Missa Requiem). Os quatro últimos exemplos são originários da *Complete Collection of Irish Music*, de George Petrie (1789-1866), editada por Charles Villiers Stanford (1902): o Hino a São Bernardo, o Lamento Funeral (Galway, 1840), um Hino de Natal (condado de Galway) e um Hino Irlandês (Londonderry).

Iordansky, *Deux mélodies hébraïques*: n. 1

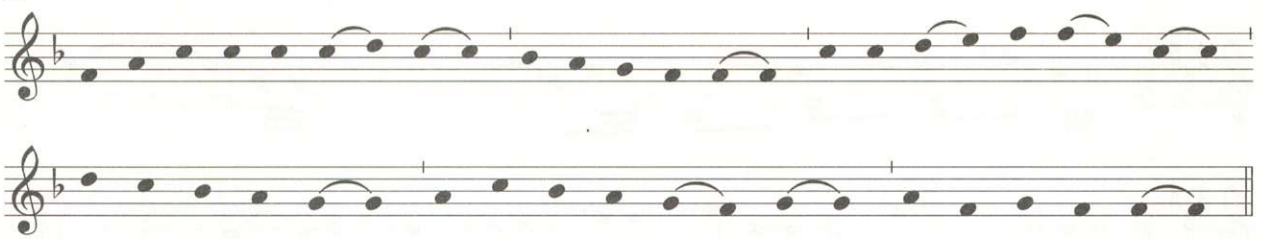
1. **Moderato**

2. Iordansky, *Deux mélodies hébraïques*: n. 2

3. *Deep River*, Negro Spiritual

4. Berliz, *Te Deum: Dignare Domine*

5. *Hino a São Tomás de Aquino*, Canto gregoriano



6. *In Paradisum*, Canto gregoriano

7. *Jesu dulcis memoria*, hino a São Bernardo, de Mr. Southwell

8. *Funeral Cry*, condado de Galway

9. *Christmas Carol* de Mrs. Close, da maneira como cantavam no condado de Galway

10. Hino irlandês, cantado em homenagem a uma capela do condado de Londonderry

Seção D2. Canções de Brahms

Todas as melodias apresentadas a seguir constituem passagens de Canções compostas por Brahms.

1. Brahms, *Tambourliedchen*, op. 69, n. 5 (adaptado e transposto)

2.

Brahms, *Therese*, op. 86, n. 1 (adaptado)

Brahms, *Spannung*, op. 84, n. 5 (adaptado e transposto)

3.

4.

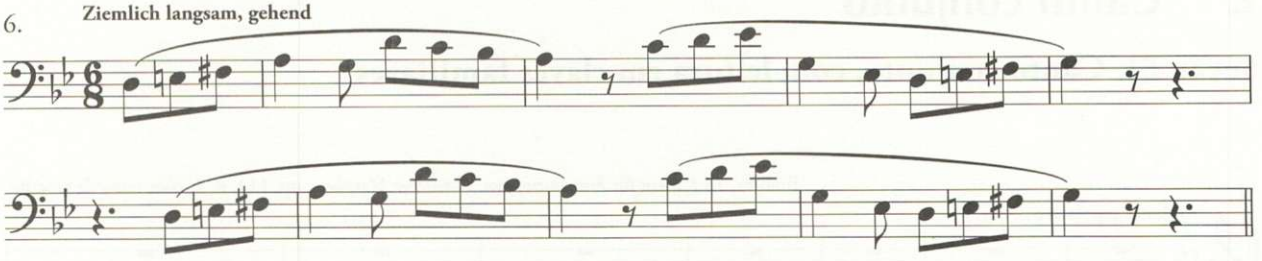
Brahms, *Anklänge*, op. 7, n. 3 (adaptado)

Brahms, *Romanzen aus Magelone: So willst du des Armen dich gnädig erbarmen?*, op. 33, n. 5 (adaptado e transposto)

5.

Brahms, *Über die Heide*, op. 86, n. 4 (adaptado)

6. **Ziemlich langsam, gehend**

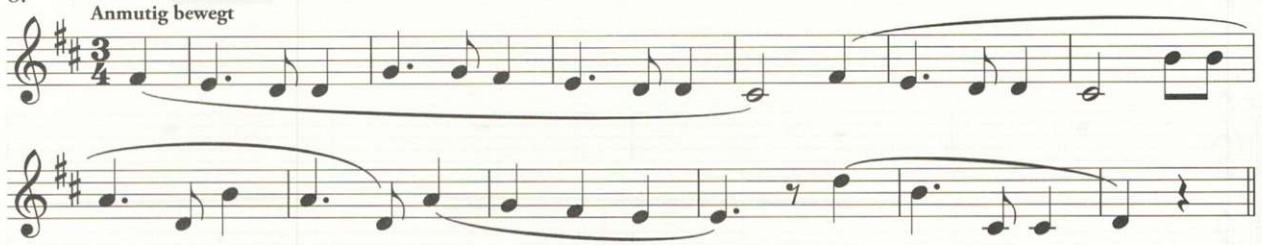


Brahms, *Der Jäger*, op. 95, n. 4 (adaptado e transposto)

7. **Lebhaft**

Brahms, *Trennung*, op. 97, n. 6 (adaptado e transposto)

8. **Anmutig bewegt**



Brahms, *An den Mond*, op. 71, n. 2 (adaptado)

9. **Nicht zu langsam und mit Anmut**

Brahms, *Spanisches Lied*, op. 6, n. 1 (adaptado)

10. **Allegretto**

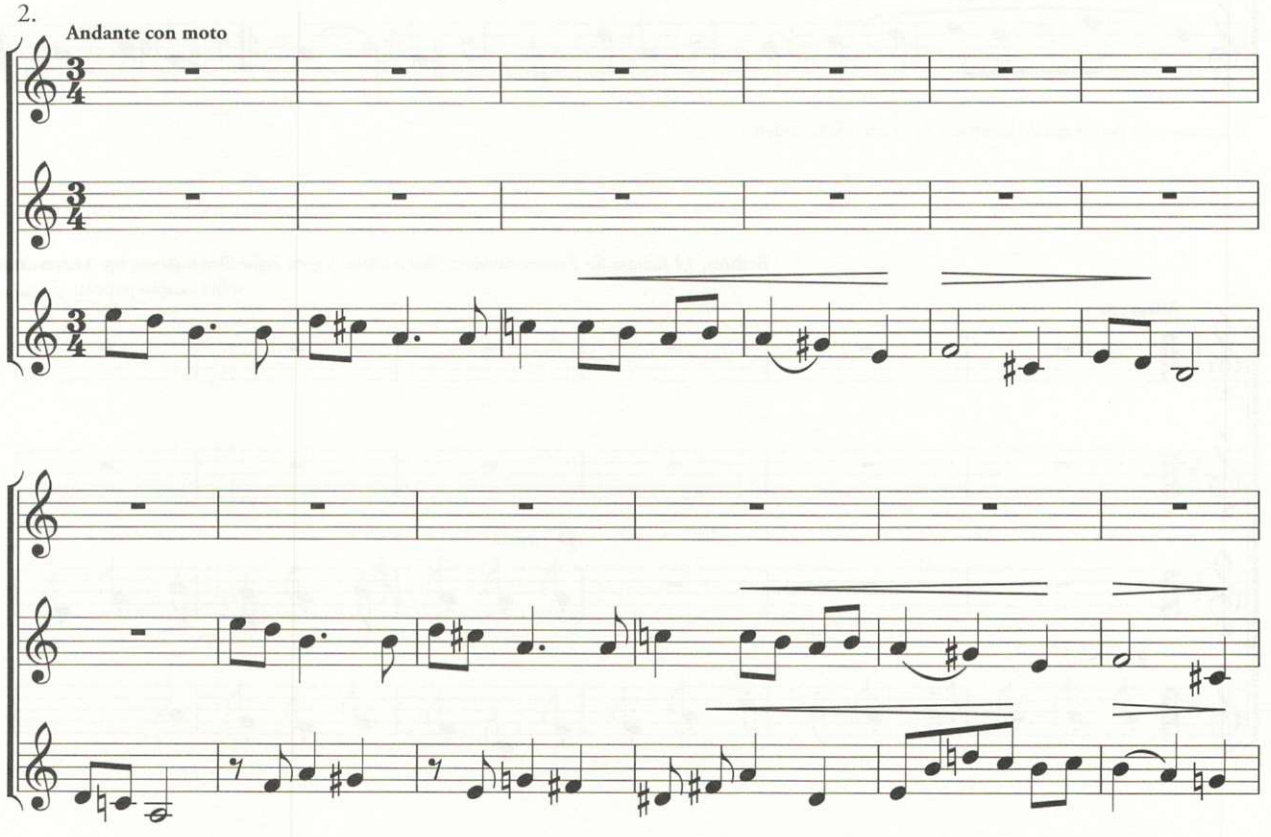
E Canto conjunto

Seção E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares

1. Brahms, *13 Kanons für Franenstimmen: Göttlicher Morpheus*, op. 113, n. 1, com texto de Goethe

Impresso com permissão de Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Brahms, *13 Kanons für Franenstimmen: Grausam erweiset sich Amor an mir*, op. 113, n. 2, com texto de Goethe



Impresso com permissão de Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Brahms, *13 Kanons für Franenstimmen: Sitzt a schöns Vögerl aufm Dannabaum*, op. 113, n. 3
sobre canção popular alemã

Impresso com permissão de Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

A melodia tocada pelo clarinete em si ♭ soa 2M abaixo, em relação ao que está escrito na partitura. Para realizar a transposição, pense na clave de soprano, com o dó central ocupando a primeira linha do pentagrama. Confira sua acuidade em relação à leitura da parte do clarinete comparando-a à parte da harpa, uma vez que ambos soam em uníssono.

Seção E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares

Apresentamos a seguir um cânone, mas sem a imitação (que aparece no exercício 2). Na dedicatória da peça editada pela Dover, Bach anotou "Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis" ("A glória do Rei eleva-se com a ascensão da modulação").

Bach, *Musikalisches Opfer*

Copyright by Dover Publications, Inc. Todos os direitos reservados à Pan American and International Copyright Conventions.

Bach, *Musikalisches Opfer*

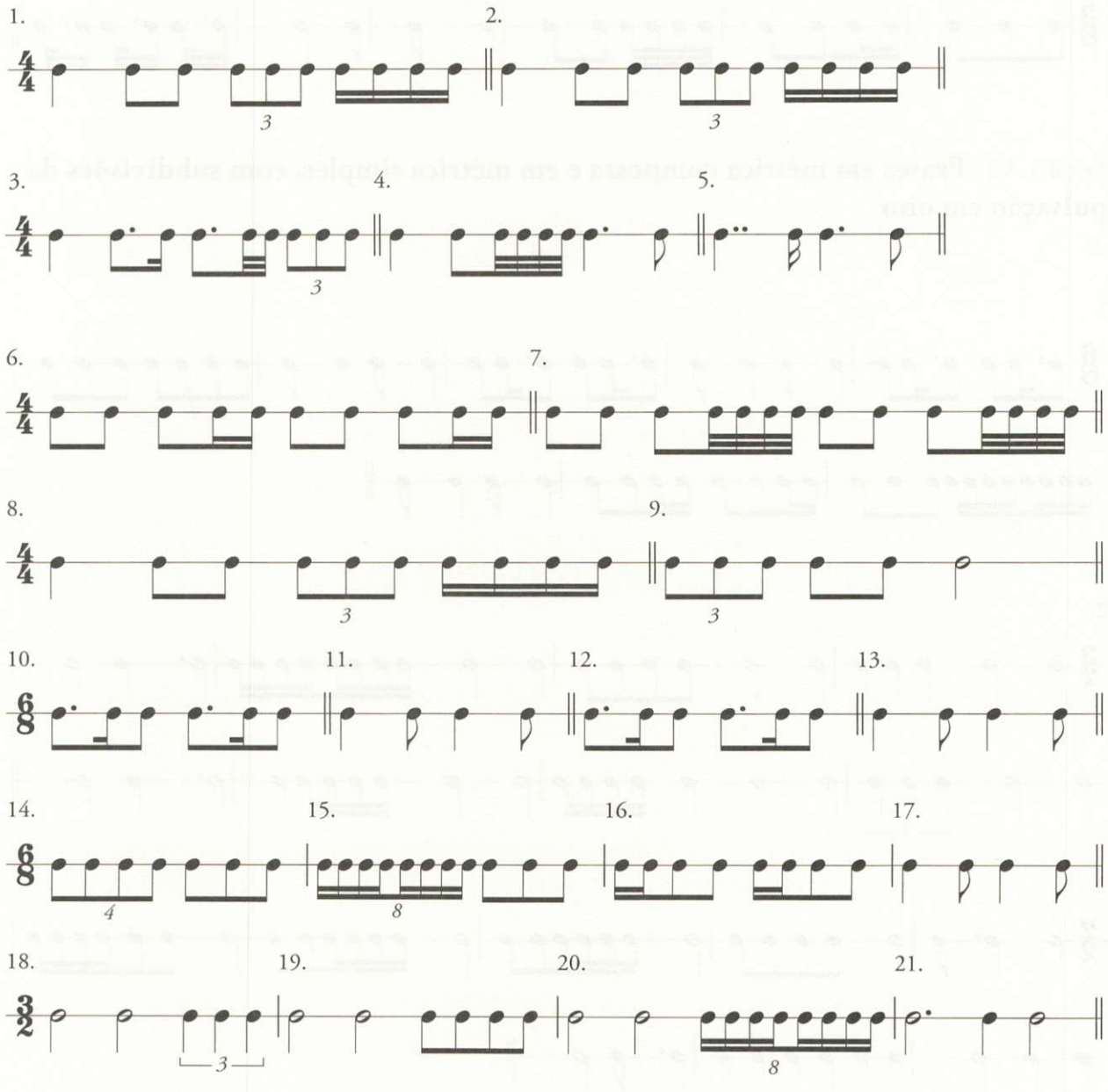
Copyright by Dover Publications, Inc. Todos os direitos reservados à Pan American and International Copyright Conventions.

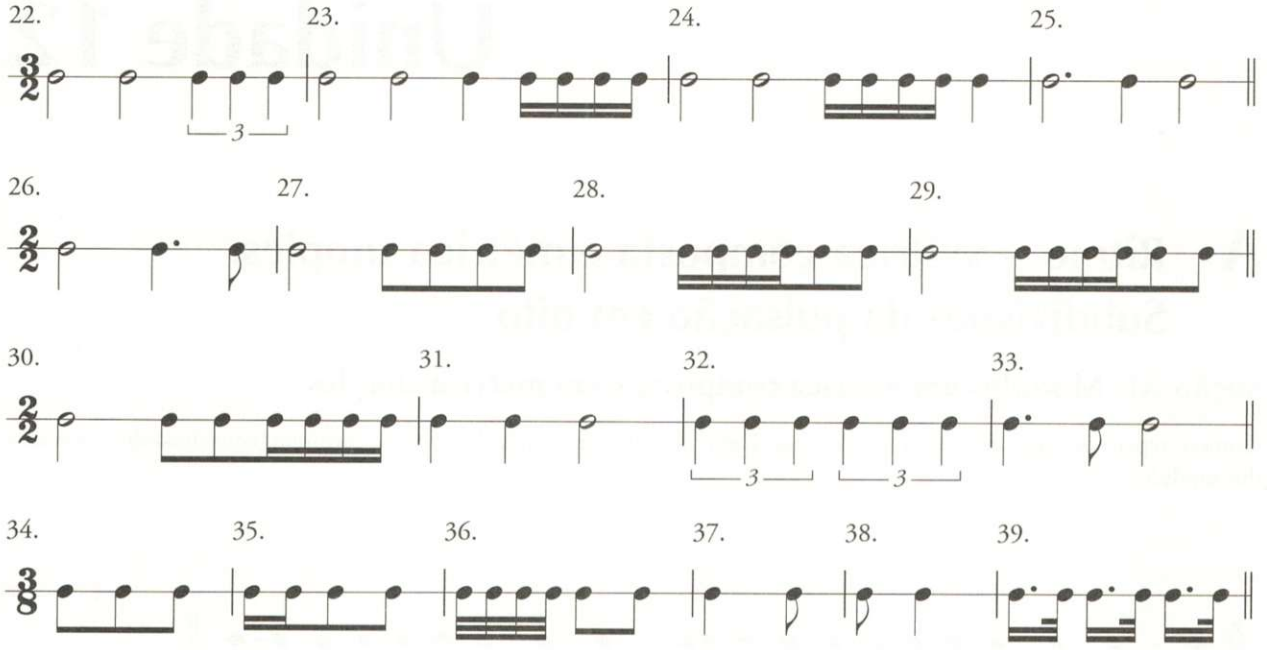
Unidade 12

A Ritmo – Métrica composta e métrica simples: Subdivisões da pulsação em oito

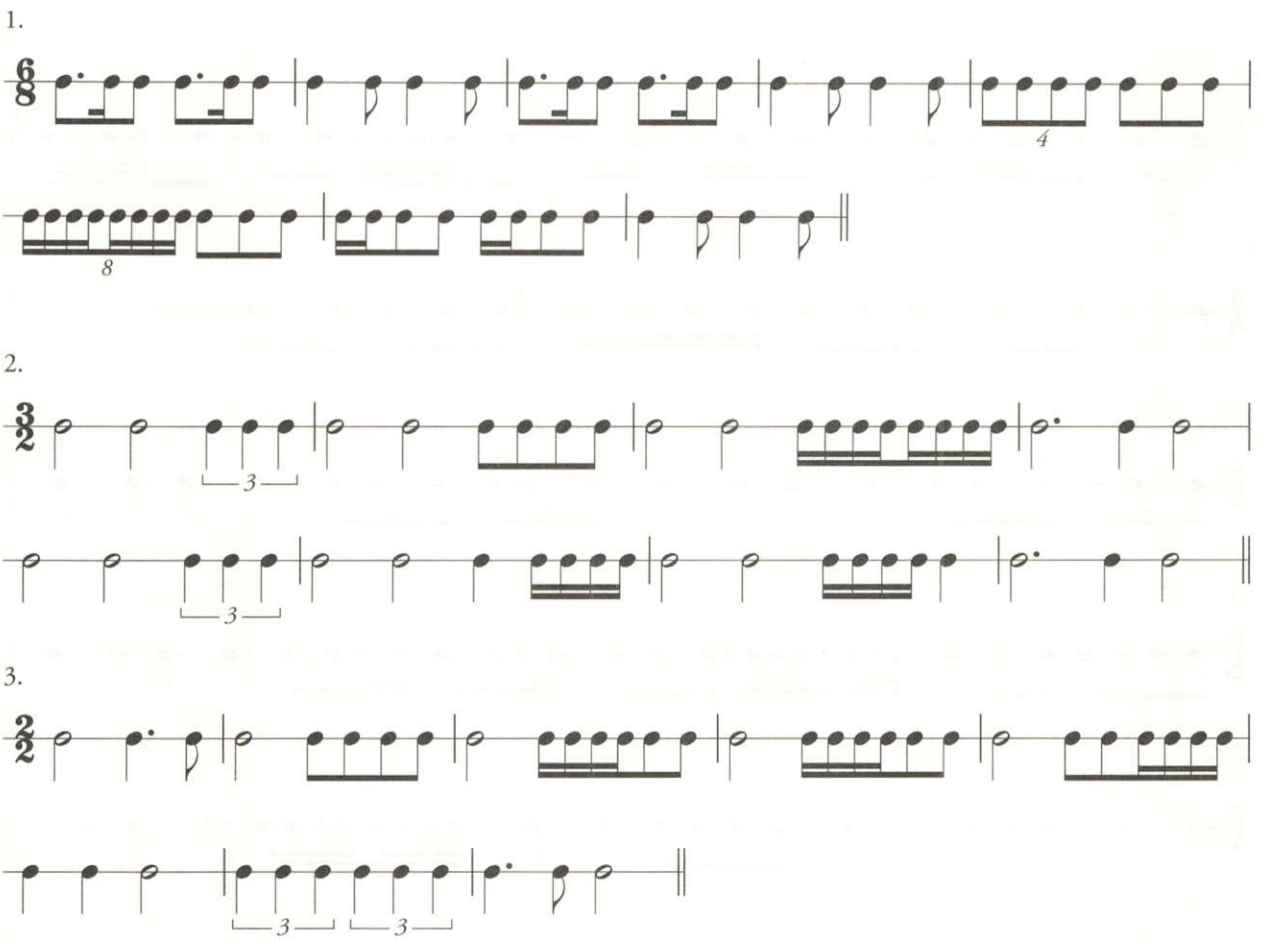
Seção A1. Módulos em métrica composta e em métrica simples

Comece repetindo cada módulo diversas vezes. Depois, cante o exercício de maneira contínua, considerando a sucessão dos módulos.





Seção A2. **Frases em métrica composta e em métrica simples, com subdivisões da pulsação em oito**



4.

5.

6.

Seção A3. Criando uma frase coerente em métrica composta e em métrica simples

Retorne à seção A1 e selecione três ou quatro modelos rítmicos. Organize-os de maneira que possa ser criada uma frase coerente com quatro compassos, uma delas em métrica composta e outra em métrica simples.

Escreva suas frases nas linhas a seguir:

Métrica composta:

Métrica simples:

B Modelos diatônicos, modelos cromáticos e fragmentos melódicos para o estudo de intervalos – Novos intervalos: 6A e 3d

Seção B1. Modelos diatônicos e cromáticos

Os modelos presentes nessa seção enfatizam os intervalos de sexta aumentada (6A) e terça diminuta (3d).

Foram escritos em Si menor ou Si maior e preparam para a interpretação dos fragmentos que aparecem na próxima seção, extraídos de obras compostas por Beethoven e Mozart. Ao observar a próxima seção, você perceberá que a maioria dos fragmentos traz a linha do baixo, com o intuito de mostrar os princípios envolvidos no movimento da condução das vozes, quando há a presença da sexta aumentada e sua resolução pelo intervalo de oitava (sobre o acorde de dominante). Os acordes envolvidos na progressão harmônica aparecem acompanhados pela cifragem por graus.

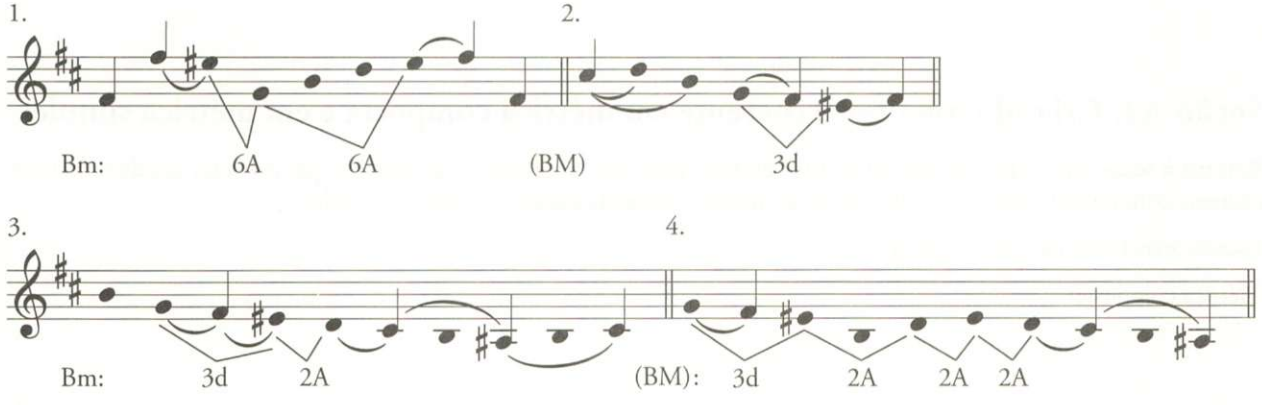
A associação entre os modelos desta seção e os fragmentos da próxima ocorre da maneira apresentada na tabela a seguir:

Modelos	Fragmentos
1, 2, 3, 4	1, 2, 3, 4
5, 6	5, 6*
7, 8, 9	8, 9, 10

* O modelo 7a correspondente ao fragmento 7 e está na próxima seção.

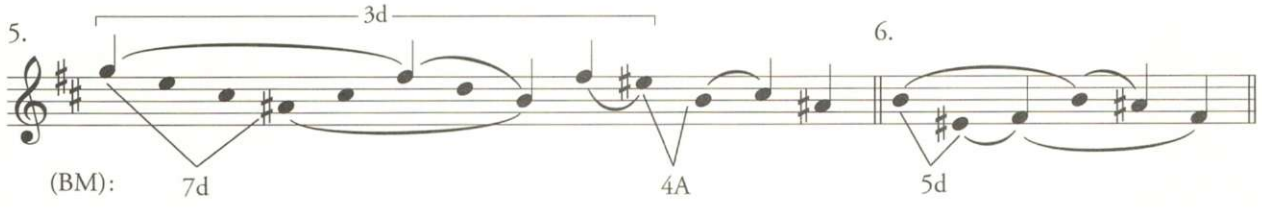
Modelos 1-4

Esses modelos tomam como base os fatores que formam o acorde de sexta aumentada.



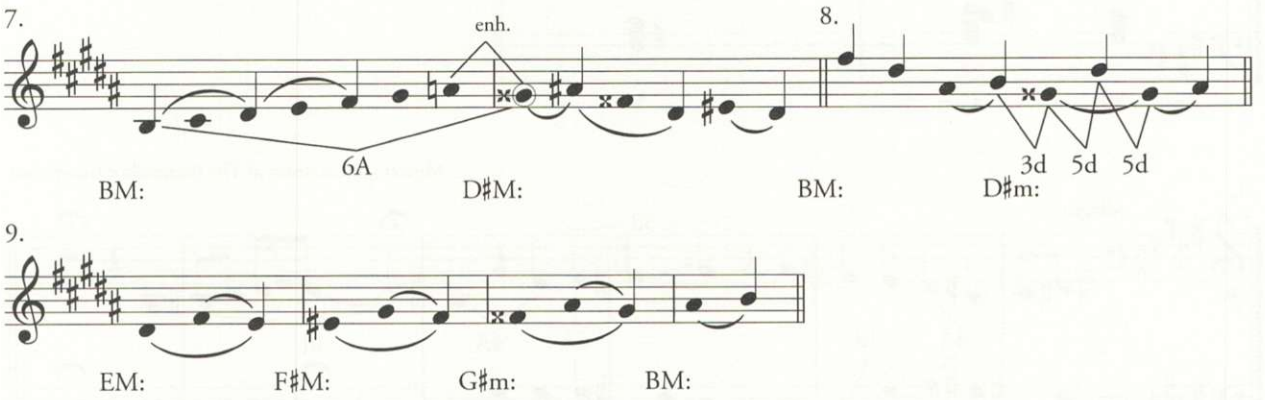
Modelos 5-6

As características dos acordes de sexta aumentada podem estar pouco aparentes nesses exercícios. No entanto, são mais evidentes nos fragmentos correspondentes, na próxima seção, em que uma segunda voz é acrescentada.



Modelos 7-9

Esses modelos apresentam um uso do acorde de sexta aumentada como pivô em uma modulação. Para uma prática adicional, repita esse padrão em diversas tonalidades, modulando para além do que aparece nos fragmentos originários das obras compostas por Beethoven e Mozart.



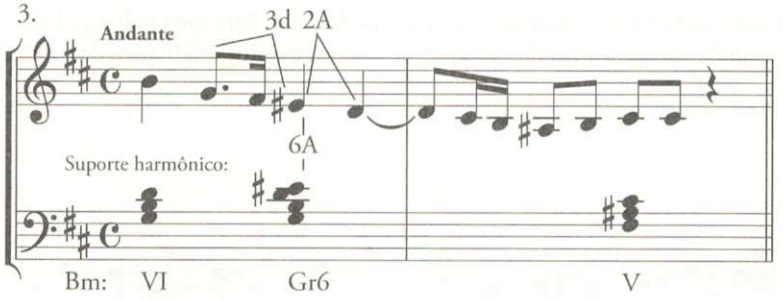
Seção B2. Fragmentos melódicos em Si menor e Si maior

Fragmentos melódicos para o estudo de intervalos – Novos intervalos: 6A e 3d.

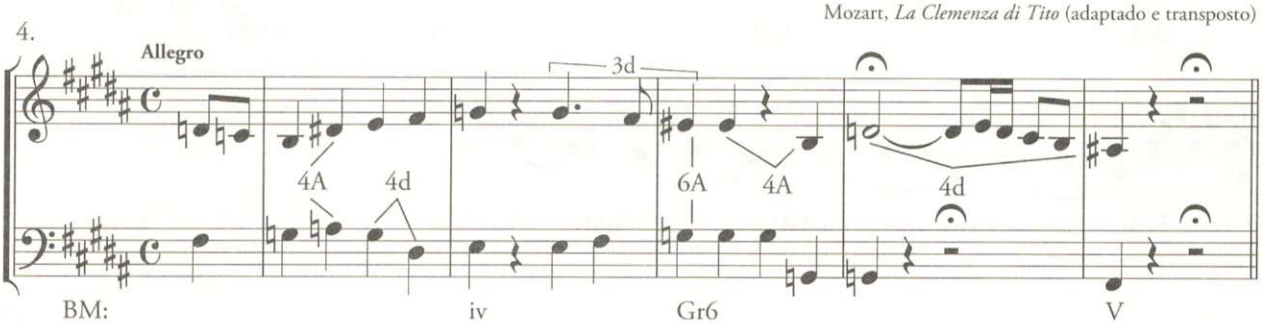
1. Mozart, *A Flauta Mágica*, Tamino, ato I, n. 8, Finale

2. Mozart, *La Finta Giardiniera* (transposto)

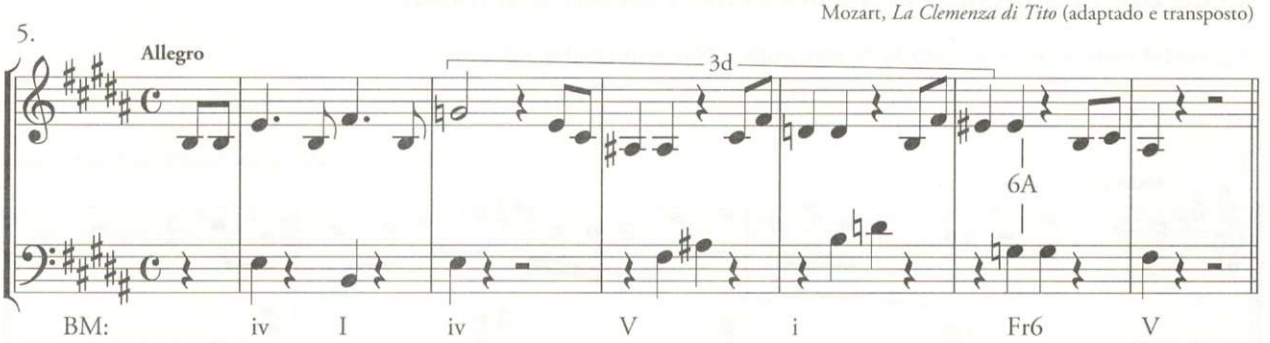
Mozart, *Les Noces de Figaro*: Recitativo



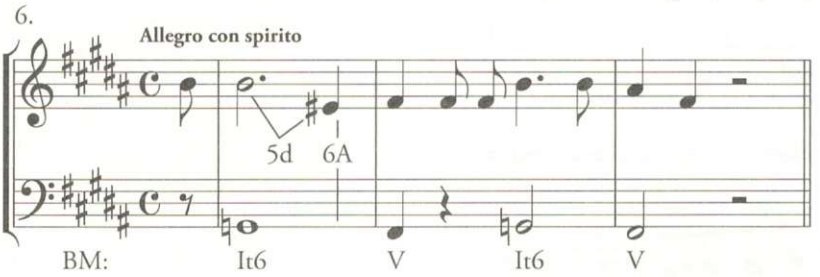
Mozart, *La Clemenza di Tito* (adaptado e transposto)



Mozart, *La Clemenza di Tito* (adaptado e transposto)



Mozart, *Les Noces de Figaro* (transposto)



Mozart, *Les Noces de Figaro* (transposto)

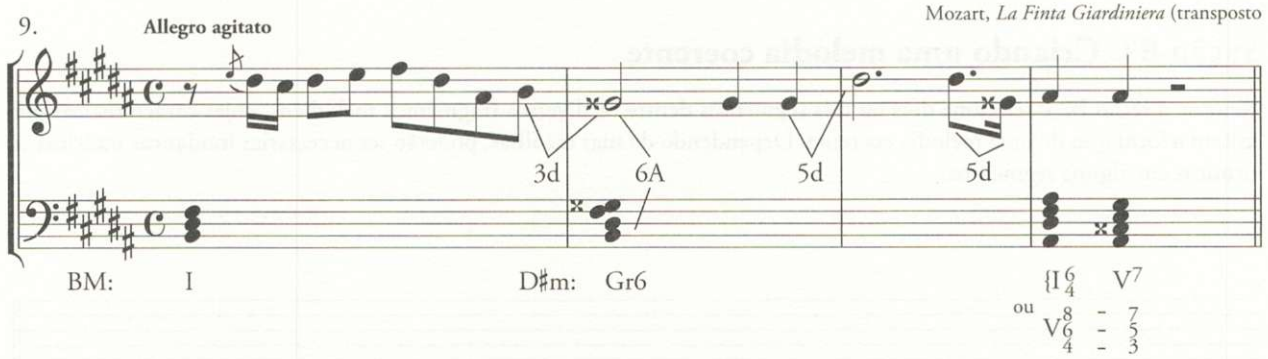
* Dominante secundária.

7a. Redução do n. 7

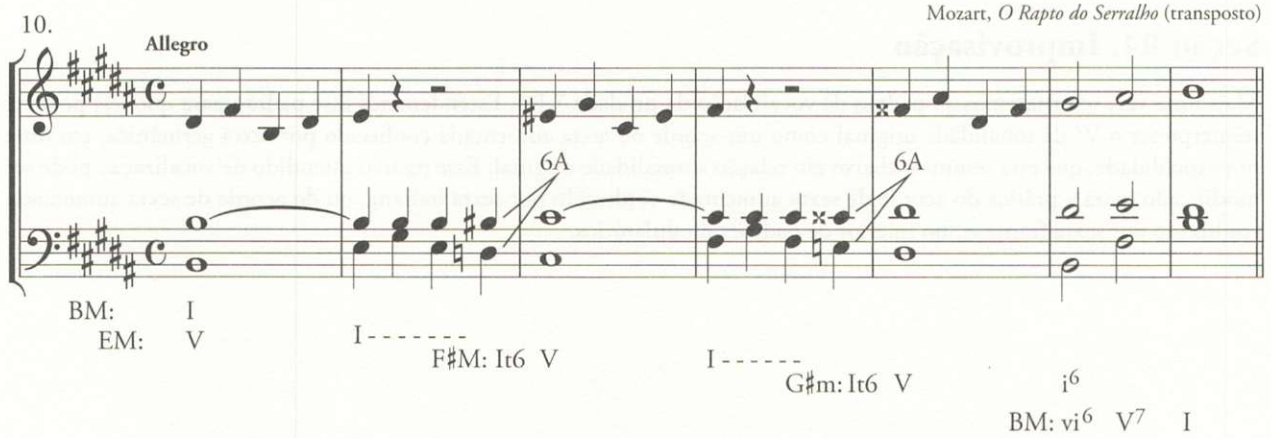
8. Beethoven, *Sinfonia n. 5*, op. 67, II (transposto)

* Funciona como dupla 4A.

9. Mozart, *La Finta Giardiniera* (transposto

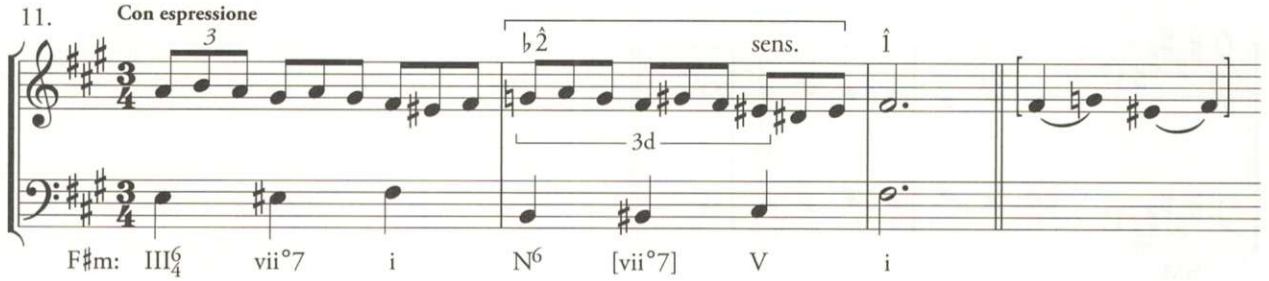


10. Mozart, *O Rapto do Serralho* (transposto)

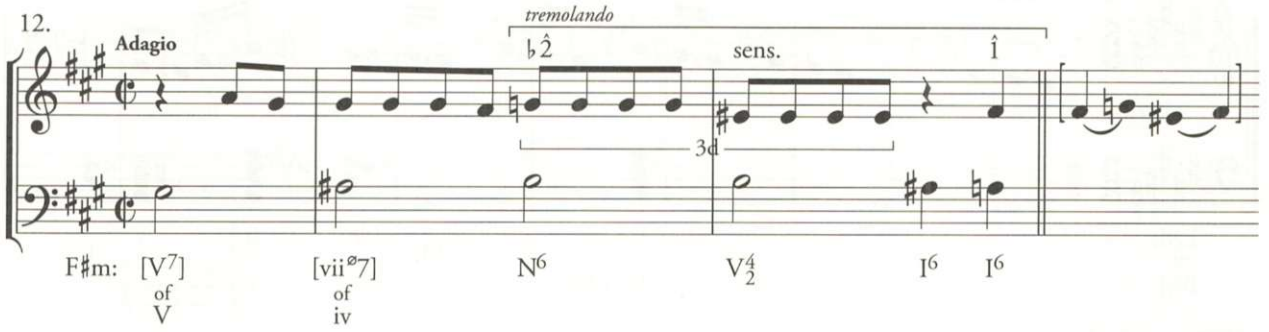


Os fragmentos suplementares abaixo apresentados mostram princípios de condução das vozes que envolvem a terça diminuta (sol-mi♯), realizados pelo movimento do segundo grau da escala, abaixado em um semitom (sol), que segue em direção à sensível (mi♯) e atinge a tônica (fá♯).

Beethoven, *Variações sobre "God Save the King": Variação 5*, WoO 78 (transposto)



Purcell, *King Arthur* (transposto)



Seção B3. Criando uma melodia coerente

Retorne à seção B2 e selecione dois ou três segmentos dentre os diversos fragmentos melódicos, cujas características permitam a formação de uma melodia coerente. Dependendo de suas escolhas, poderão ser necessárias mudanças métricas ou rítmicas em alguns segmentos.

Seção B4. Improvisação

Mais uma vez, retornaremos ao padrão de vocalização da unidade 7-B4. Estenderemos esse padrão para que seja possível reinterpretar o V^7 da tonalidade original como um acorde de sexta aumentada conhecido por sexta germânica, em uma nova tonalidade, que está semitom abaixo em relação à tonalidade original. Esse padrão estendido de vocalização pode ser modificado, para a prática do acorde de sexta aumentada conhecido por sexta italiana, ou do acorde de sexta aumentada conhecido por sexta francesa, no interior de padrões modulatórios.

Considere esse fragmento em Dó maior, de *Come per me Sereno* (*Quão sereno é para mim*), da ópera *La Sonnambula* de Bellini, como um padrão de vocalização estendida que permita a reinterpretação do acorde V^7 como acorde de sexta germânica e a modulação para Si menor. Improvise nova vocalização em Si menor e passe por tonalidades menores através de movimento descendente: de Si menor para Si ♭ menor e assim por diante.

Bellini, *La Sonnambula: Come per me Sereno*

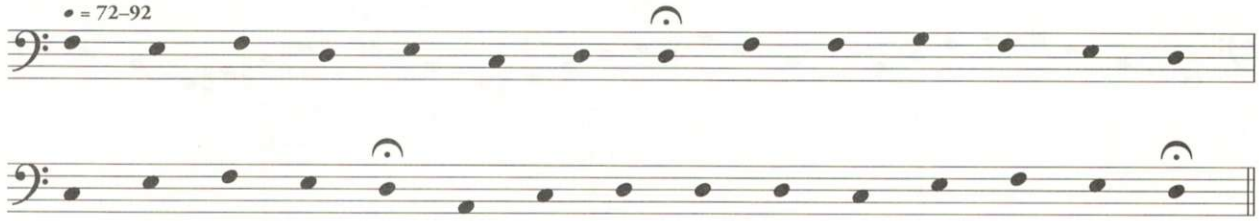
Adaptado de *Come per me Sereno* de Vincenzo Bellini, e publicado em *Embellished Opera Arias*, editado por Austin B. Caswell. *Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, vols. 7-8. Madison, Wisconsin, A-R Editions, Inc. 1989. Utilizado com permissão.

Retorne aos padrões de improvisação que você criou na unidade 7-B4, baseados em fragmentos de *A Flauta Mágica* de Mozart e centrados no acorde de dominante com sétima, movendo-se por tonalidades menores, de maneira descendente.

C Melodias com características modais pouco comuns

Considere os procedimentos realizados na unidade 11-C. Algumas dentre as melodias apresentadas abaixo são originárias de diversos países, como Bulgária, Grécia, Irlanda, Rússia, Espanha e Estados Unidos. Outras foram compostas por Mussorgsky, ou são vocalizações de Kodály e Milhaud, ou fazem parte da literatura para canto do século XII, como as passagens de Hildegard Von Bingen, ou fazem parte do repertório de canto gregoriano, como o tradicional *Dies Irae*, ou ainda, correspondem a uma canção do condado de Londonderry. Algumas ilustram padrões melódicos característicos dos modos dórico, frígio, lídio, mixolídio e eólio, e combinam esses modos; outros trazem qualidades modais pouco usuais, não indicativas dos modos eclesiásticos.

1. *Dies Irae*, Canto gregoriano, modo dórico



2. *Dies Irae*, da maneira como era cantado no condado de Londonderry

3. *A Bold Child*, canção popular irlandesa, modo jônico

De *Songs of the Irish* de Donal O'Sullivan. Publicado por Mercier Press, Cork, Ireland. Utilizado com permissão.

4. *Barbara Ellen*, escala pentatônica

Barbara Ellen de *80 Appalachian Folk Songs* coletado por Cecil Sharp & Maude Karpeles. © Copyright 1968 by Faber Music, Ltd., London. Copyright renovado. Impresso com permissão da Faber Music Ltd., London.

5. Canção popular grega, modo dórico

6. Milhaud, *Vocalise Étude*

Reproduzido com autorização das Editions Alphonse Leduc-Paris.

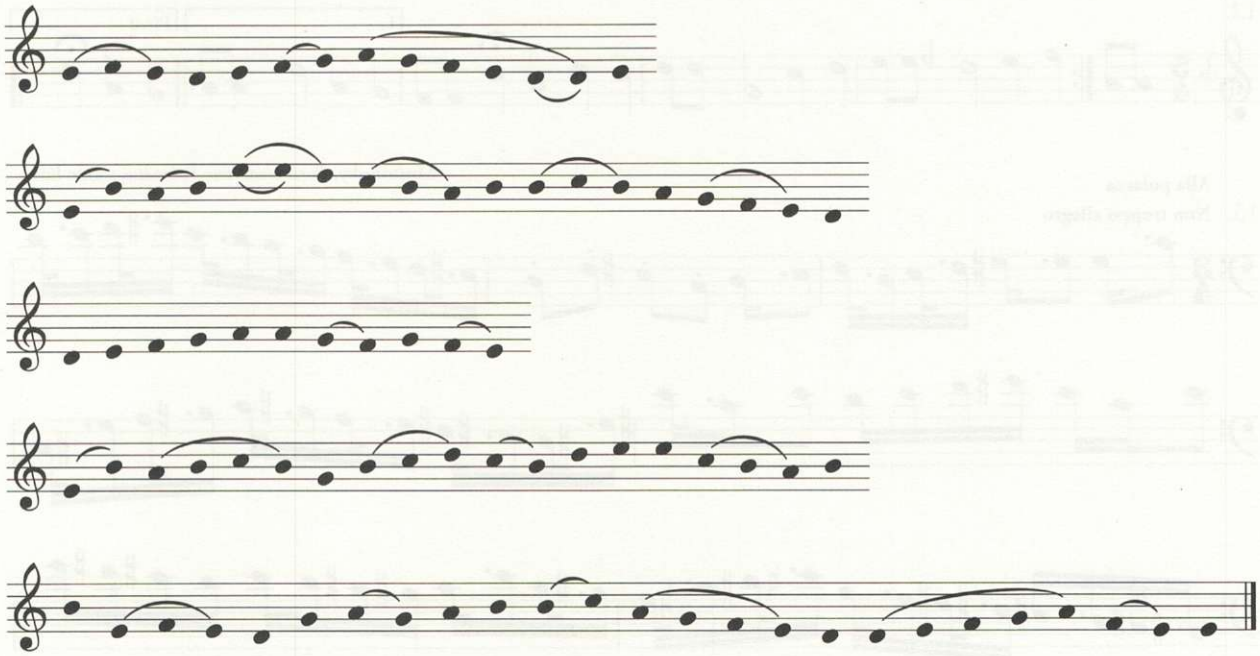
7. Stravinsky, *Berceuse*, modo eólio

Berceuse (modo eólio), Igor Stravinsky; Robert Craft. Expositions and Developments.
Impresso com permissão da University of California Press, Berkeley, California.

8. Hildegard von Bingen, *The Ursula Antiphons*: n. 5, *Deus Enim*, modo fígio

Deus enim, n. 5 de *The Nine Ursula Antiphons* de Hildegard von Bingen, transcrito e editado por Pozzi Escot.
Impresso com permissão da Publication Contact International, Cambridge, MA.

9. Hildegard von Bingen, *The Ursula Antiphons*, n. 6, *Aer Enim*, modo frígio



Aer enim, n. 8 de *The Nine Ursula Antiphons* de Hildegard von Bingen, transcrito e editado por Pozzi Escot.
Impresso com permissão da Publication Contact International, Cambridge, MA.

10. *The Lone Rock*, canção popular irlandesa, modo eólio

De *Songs of the Irish* de Donal O'Sullivan. Publicado por Mercier Press, Cork, Ireland. Utilizado com permissão.

11. *Young Lad*, canção popular irlandesa, modo jônio

De *Songs of the Irish* de Donal O'Sullivan. Publicado por Mercier Press, Cork, Ireland. Utilizado com permissão.

My Sweetheart, canção popular russa, modos eólio e frígio

12.

Mussorgsky, *Boris Godunov: Polonaise*, modo lídio

Alla polacca

13. **Non troppo allegro**

The Fair Hills of E'ire O!, canção popular irlandesa, modo mixolídio

14.

Poco sostenuto

De *Songs of the Irish* de Donal O'Sullivan. Publicado por Mercier Press, Cork, Ireland. Utilizado com permissão.

15. *The Soft Deal Board*, canção popular irlandesa, modo mixolídio

De *Songs of the Irish* de Donal O'Sullivan. Publicado por Mercier Press, Cork, Ireland. Utilizado com permissão.

16. Canção popular búlgara, combinação de modos diversos

17. Kodály, *Epigrams*, n. 1

Epigrams (Kodaly) © Copyright 1965 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. Copyright renovado. Para o mundo exceto Hungria, Romênia, República Tcheca, República da Eslováquia, Polônia, Bulgária e Albânia. Impresso com permissão de Boosey & Hawkes, Inc.

Charles Wakefield Cadman, *He Who Moves in the Dew**

18. **Allegretto con semplicità**

* Um tema indígena chippewa coletado por Frances Densmore

Letra de Nelle Richmond Eberhart, música de Charles Wakefield Cadman. © 1916 (Renovado) Edwin H. Morris & Company, a Division of MPL Music Publishing, Inc. Todos os direitos reservados.

Navalafuente, canção popular espanhola

19. **Villancico** ♩ = 116

Cancionero Popular de la Provincia de Madrid Volume III, coligido por Manuel Garcia Matos, edição crítica de Juán Tomás Parés & Jose Romeu Figueras Instituto Espanol de Musicología, Barcelona-Madrid, 1960.

The Blackthorn Tree, canção popular irlandesa

20. **Affettuoso**

De *Songs of the Irish* by Donal O'Sullivan. Publicado por Mercier Press, Cork, Ireland. Utilizado com permissão.

D Melodias – Alterações cromáticas: Com modulação e sem modulação

Seção D1. Melodias de Schubert

Todas as melodias presentes nessa seção contêm modulações.

Schubert, *Winterreise: Wasserflut*, D. 911, n. 6

1. **Langsam**

Schubert, *Winterreise: Rückblick*, D. 911, n. 8

2. **Nicht zu geschwind**

Schubert, *Winterreise: Rast*, D. 911, n. 10

3. **Mässig**

Schubert, *Winterreise: Einsamkeit*, D. 911, n. 12

4.

Schubert, *Winterreise: Die Post*, D. 911, n. 13

5.

Schubert, *Winterreise: Im Dorfe*, D. 911, n. 17

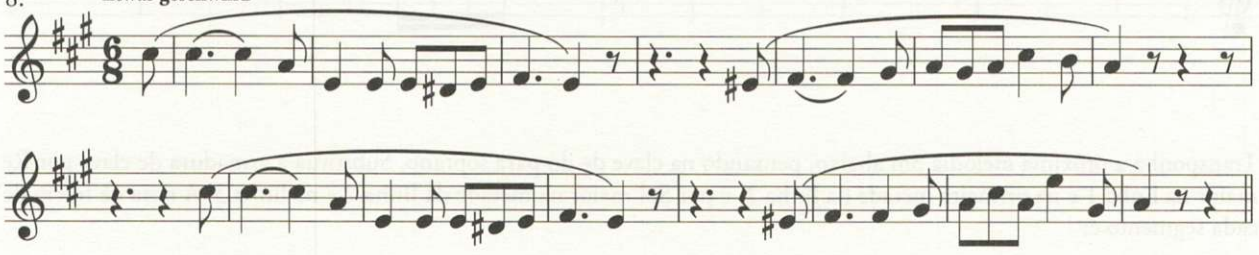
6. **Etwas langsam**

Schubert, *Winterreise: Der Stürmische*, D. 911, n. 18

7. **Ziemlich geschwind, doch dra¨ftig**

Schubert, *Winterreise: Täuschung*, D. 911, n. 19

8. **Etwas geschwind**



Schubert, *Winterreise: Das Wirtshaus*, D. 911, n. 21

9. **Sehr langsam**

Schubert, *Die schöne Müllerin: Die böse Farbe*, D. 795, n. 17

10. **Ziemlich geschwind**

Seção D2. Leitura em claves diversas e transposição

Todas as melodias apresentadas a seguir constituem passagens de Canções compostas por Gustav Mahler e Fanny Mendelssohn Hensel (irmã de Felix Mendelssohn).

Transponha a próxima melodia 3m abaixo, pensando na clave de dó para soprano. Substitua a armadura de clave por Lá maior e a nota inicial por lá (acima do dó central).

Gustav Mahler, *Das Lied von der Erde: Das Trinklied vom Jammer der Erde*

1. **Allegro pesante with vigor**

Transponha a próxima melodia 3m abaixo, pensando na clave de dó para soprano. Substitua a armadura de clave por Ré maior na linha 1 e na primeira metade da linha 2, e por Sol maior na metade da linha 2 e na linha 3. A nota de início de cada segmento é:

Segmento W: ré (oitava mais segunda acima do dó central)
Segmento X: sol (acima do dó central)
Segmento Y: dó (acima do dó central)

Gustav Mahler, *Das Lied von der Erde: Der Einsame im Herbst*

2. **Sostenuto**

Gustav Mahler, *Das Lied von der Erde: Von der Jugend*

3. **Behaglich heiter**

* O clarinete está em si bemol. Transponha a passagem 2M abaixo, pensando na clave de tenor. Substitua a armadura de clave por Si ♭ maior. A nota de início é si bemol (abaixo do dó central).

Transponha a próxima melodia 3m abaixo, pensando na clave de dó para soprano. Substitua a armadura de clave por Sol maior e a nota inicial por ré.

Gustav Mahler, *Das Lied von der Erde: Von der Jugend*

4. **Behaglich heiter**

5. **Langsam und schwermitig, nicht schleppend**

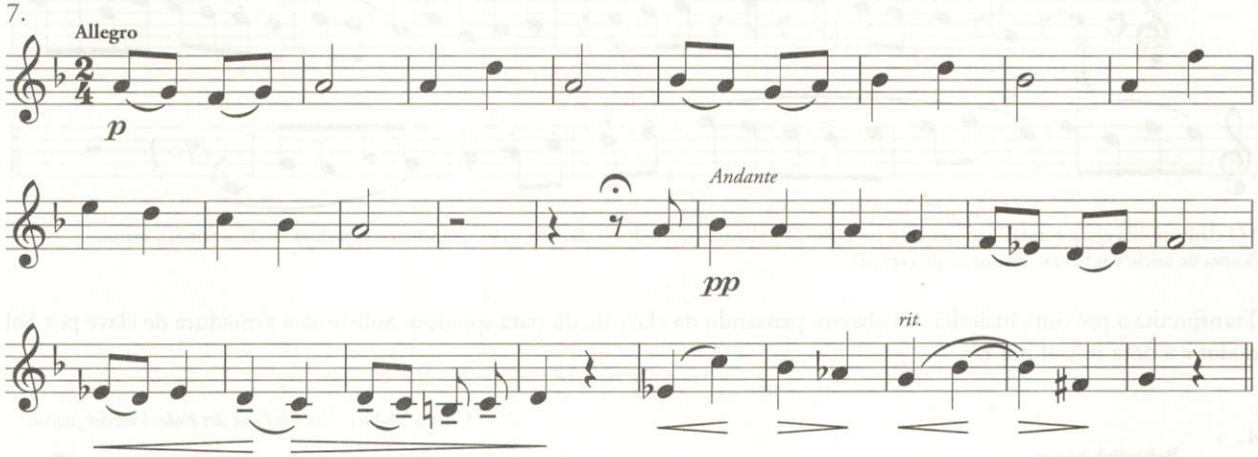
Gustav Mahler, *Kinder-Totenlieder:* n. 1, *Nun will die Sonn' so hell aufgehn!*

6. **Gemessen dumpf (nicht schleppen)**
In time, resigned, without dragging

Gustav Mahler, *Der Tambourg'sell*

Gustav Mahler, *Lieder eines fahrenden Gesellen:* n. 1, *Wenn mein Schatz Hochzeit*

7. **Allegro**

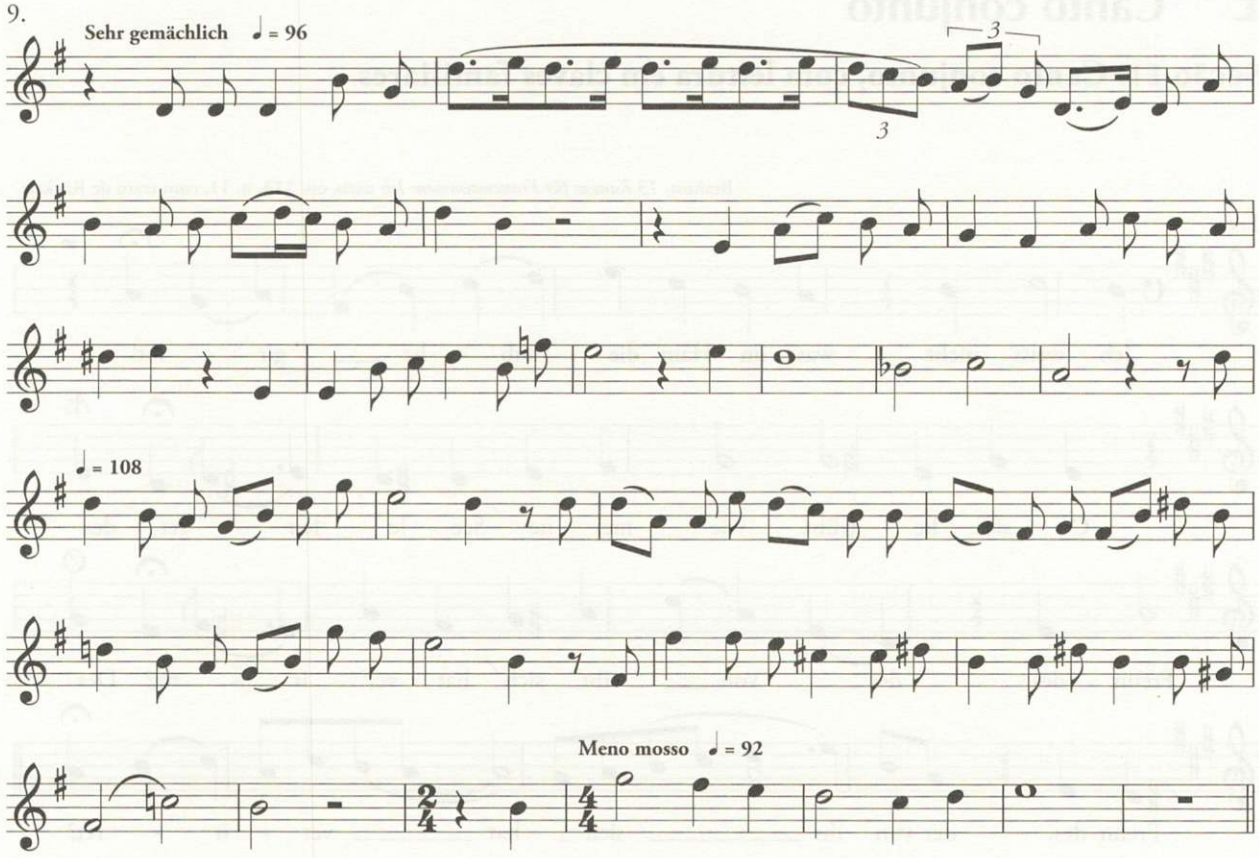


Gustav Mahler, *Lieder eines fahrenden Gesellen*: n. 2, *Ging heut' Morgen über's Feld*

8. **Gemächlich**

Mahler, *Das himmlische Leben* (adaptado)

9.



© 1993 by Universal Edition A. G., Wien/UE 19950.

10.

Fanny Mendelssohn Hensel, *Schwanenlied*

Impresso com permissão de G. Schirmer, Inc. (ASCAP).

E Canto conjunto

Seção E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares

Brahms, *13 Kanons für Frauenstimmen: Ich weiss*, op. 113, n. 11, com texto de Rückert

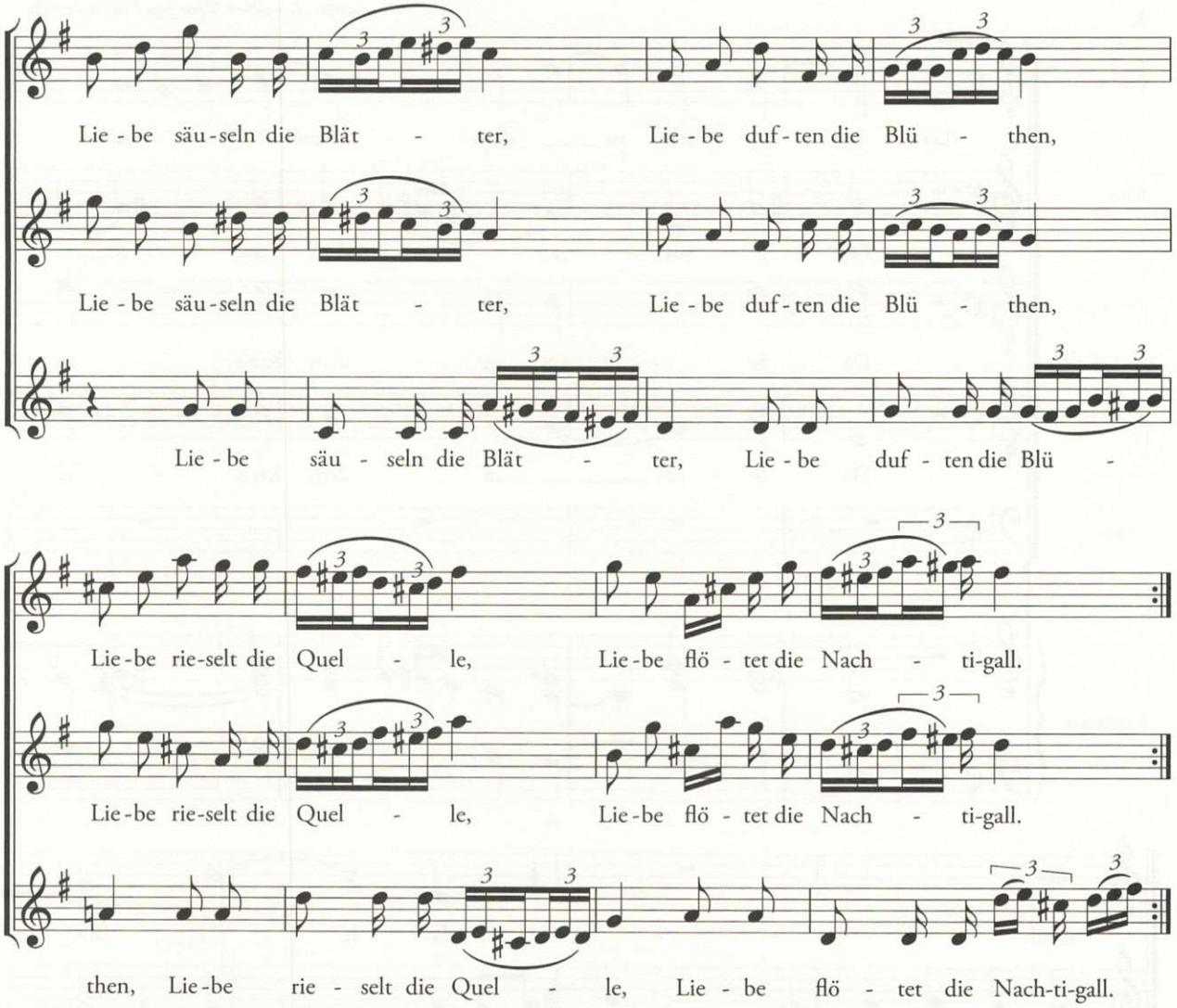
1.

Schubert, *Liebe säuseln die Blätter*, D988, com texto de *Maigesang*, de Hölty

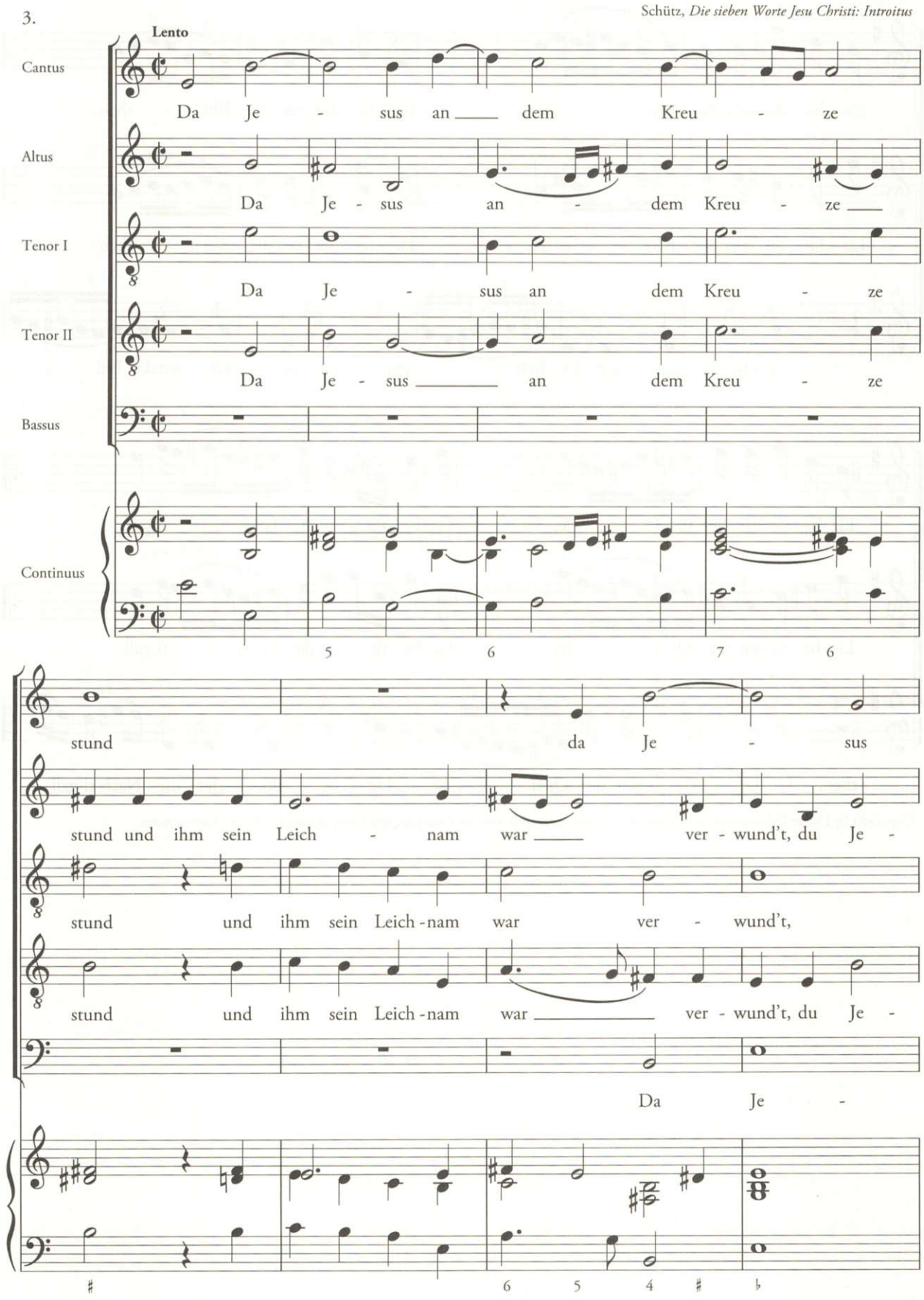
2.

Lie - be säu - seln die Blät - ter, Lie - be duf - ten die Blü - then,
Lie - be säu - seln die Blät - ter, Lie - be duf - ten die Blü - then,
Lie - be rie - selt die Quel - le, Lie - be flö - tet die Nach - ti-gall.
Lie - be rie - selt die Quel - le, Lie - be flö - tet die Nach - ti-gall.
Lie - be säu - seln die Blät - ter, Lie - be duf - ten die Blü -
Lie - be säu - seln die Blät - ter, Lie - be duf - ten die Blü - then,
Lie - be säu - seln die Blät - ter, Lie - be duf - ten die Blü - then,

then, Lie-be rie - selt die Quel - le, Lie - be flö - tet die Nach-ti-gall. _
Lie-be rie-selt die Quel - le, Lie-be flö - tet die Nach - ti-gall.
Lie-be rie-selt die Quel - le, Lie-be flö - tet die Nach - ti-gall.
Lie - be säu-seln die Blät - ter, Lie - be duf-ten die Blü - then,
Lie - be säu - seln die Blät - ter, Lie - be duf - ten die Blü -
Lie - be säu-seln die Blät - ter, Lie - be duf-ten die Blü - then,
Lie-be rie-selt die Quel - le, Lie-be flö - tet die Nach - ti-gall.
then, Lie-be rie - selt die Quel - le, Lie - be flö - tet die Nach-ti-gall. _
Lie-be rie-selt die Quel - le, Lie-be flö - tet die Nach - ti-gall.



Copyright by Dover Publications, Inc. Todos os direitos reservados sob Pan American and International Copyright Conventions.


3.
Schütz, *Die sieben Worte Jesu Christi: Introitus*
Lento
Cantus
Altus
Tenor I
Tenor II
Bassus
Continuus
Da Je - sus an dem Kreu - ze
Da Je - sus an - dem Kreu - ze
Da Je - sus an dem Kreu - ze
Da Je - sus an dem Kreu - ze
5 6 7 6
stund da Je - sus
stund und ihm sein Leich - nam war ver - wund't, du Je -
stund und ihm sein Leich-nam war ver - wund't,
stund und ihm sein Leich-nam war ver - wund't, du Je -
Da Je -
♯ 6 5 4 ♯ ♭

an dem Kreu - ze stund
sus an dem Kreu ze stund
und ihm sein Leich -
sus an dem Kreu - ze stund und ihm sein
sus an dem Kreu - ze stund und ihm sein
6 7 6
und ihm sein Leich-nam war ver - wund't
und ihm sein Leich - nam war ver - wund't
- nam war ver-wund't, und ihm sein Leich-nam var ver - wund't
Leich-nam war ver-wund't, und ihm sein Leich-nam war ver - wund't
Leich-nam war ver-wund't so
7 6 4

Seção E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares

Abaixo apresentamos parte de um Coral da Cantata 103, de J. S. Bach. A parte do contínuo é dada por conveniência. Os alunos podem interpretar essa obra vocalmente e de maneira instrumental.

Bach, *Chorale Ich hab' dich einen Augenblick*, Cantata 103

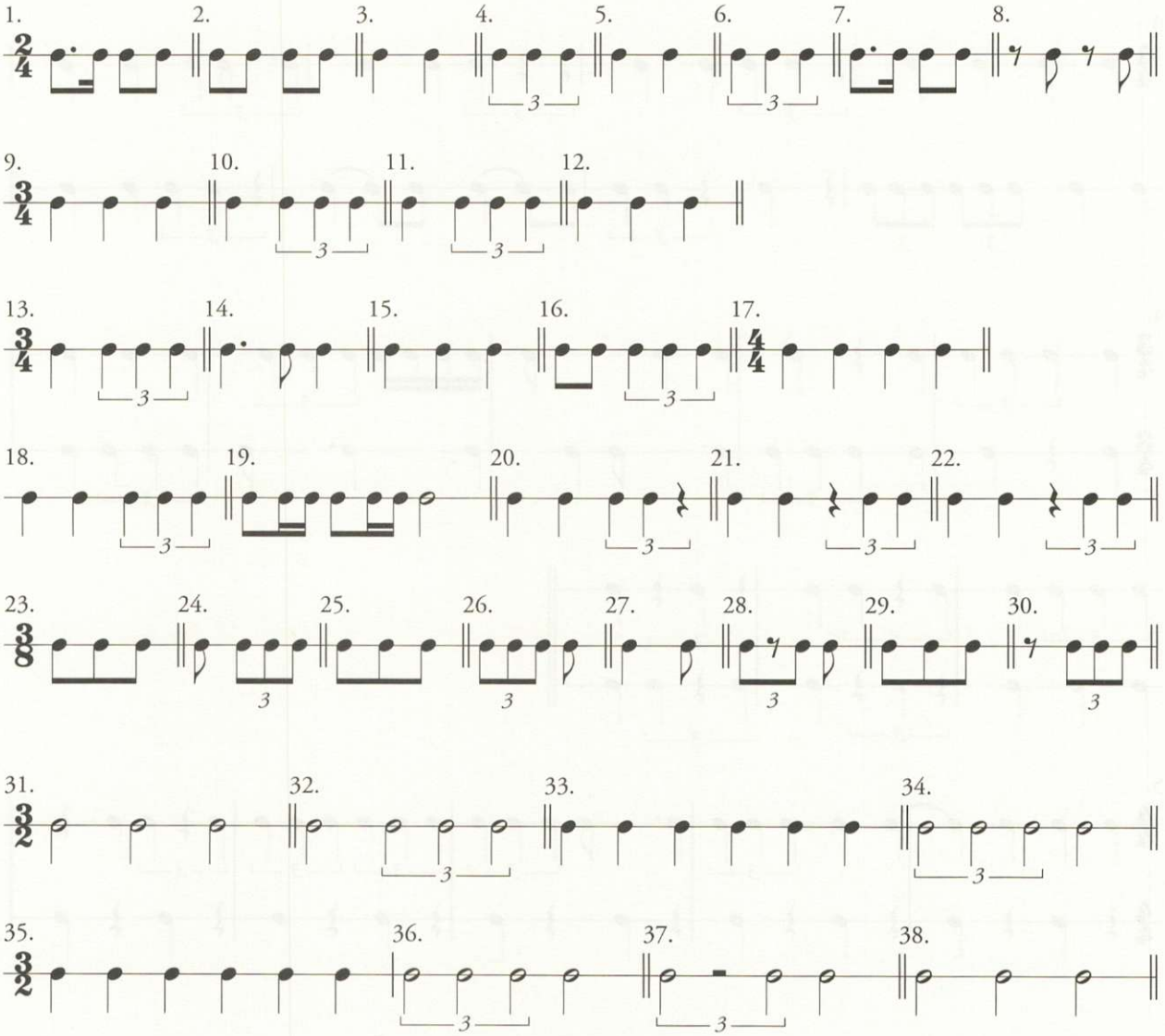
Impresso com permissão de Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Unidade 13

A Ritmo – Métrica simples: A tercina que ocupa dois tempos

Seção A1. Módulos em métrica simples

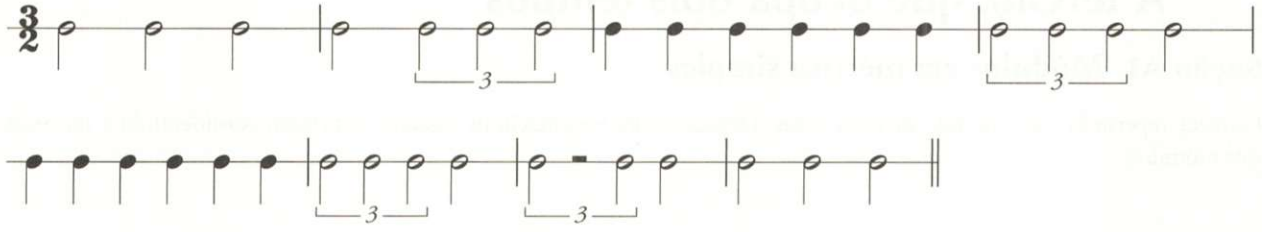
Comece repetindo cada módulo diversas vezes. Depois, cante o exercício de maneira contínua, considerando a sucessão dos módulos.



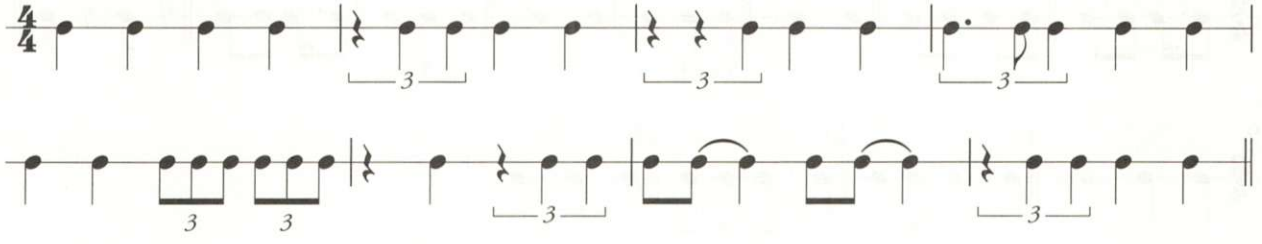
Seção A2. **Frases em métrica simples, com tercinas que ocupam dois tempos**

1.

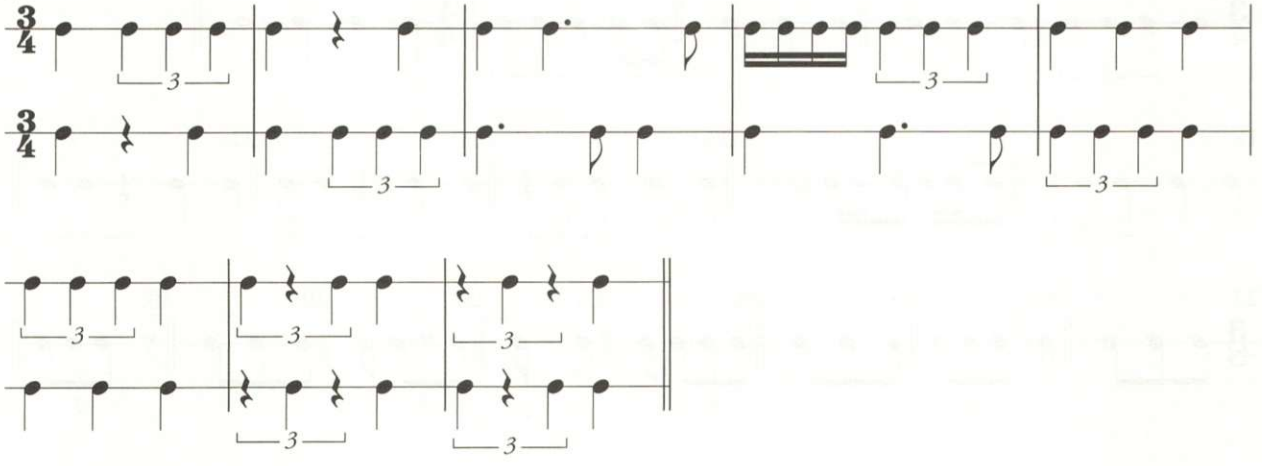
2.



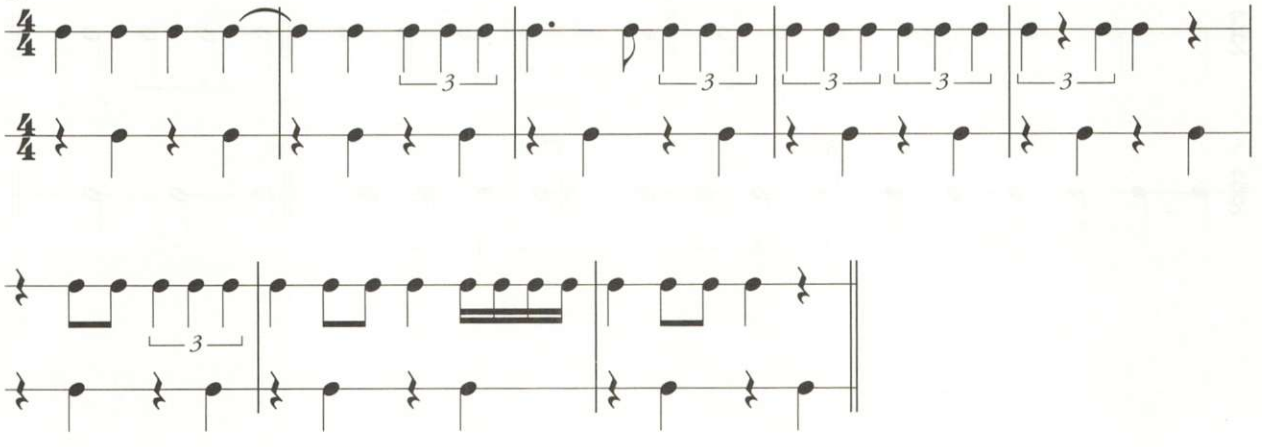
3.



4.



5.



Seção A3. Criando uma frase coerente em métrica simples, com tercinas que ocupam dois tempos

Retorne à seção A1 e selecione três ou quatro modelos rítmicos. Organize-os de maneira que possa ser criada uma frase coerente com quatro compassos.

Escreva sua frase na linha a seguir:

B Modelos diatônicos, modelos cromáticos e fragmentos melódicos para o estudo de intervalos – Novo intervalo: 4d

Seção B1. Modelos diatônicos e cromáticos

Os modelos presentes nessa seção enfatizam os intervalos de quarta diminuta (4d) e preparam para a interpretação de obras compostas por Ellington, Liszt, Bach, Beethoven, Haydn e Schubert (presentes na seção B2). Os modelos desta seção prefiguram os fragmentos da próxima, da seguinte maneira:

Modelos	Fragmentos
1, 2,	1, 2,
3, 4	3, 4
5	5, 6, 7
6	5, 8
7	10
8	8, 10

Para uma prática adicional, cante o modelo 5, apresentado a seguir, em todas as tonalidades menores, transpondo-os a uma 5J descendente ou 4J ascendente.

Seção B2. Fragmentos melódicos em Lá♭ maior (e Fá menor)

Lá♭ maior:

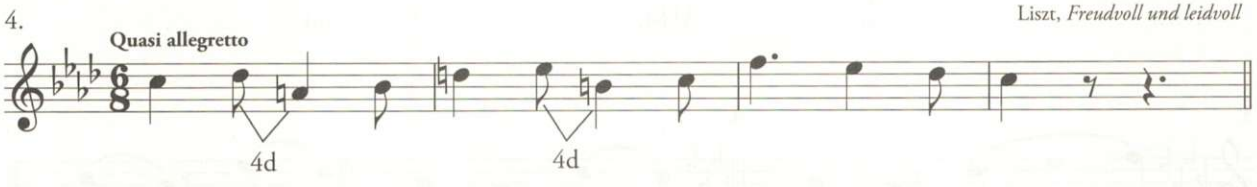
1. Ellington, *Mood Indigo*

Mood Indigo de *Sophisticated Ladies*. Letra e música de Duke Ellington, Irving Mills, e Albany Bigard. Copyright © 1931 (renovado 1958) e assinado para EMI Mills Music, Inc., Famous Music Corporation, and Indigo Mood Music c/o The Songwriters Guild of America in the U.S.A. Direitos para fora dos Estados Unidos controlados por EMI Mills Music, Inc. (Publishing) and Alfred Publishing Co., Inc. (Print). International copyright secured. Todos os direitos reservados.

2. Haydn, *Quarteto de Cordas*, op. 76, n. 4, I (adaptado e transposto)

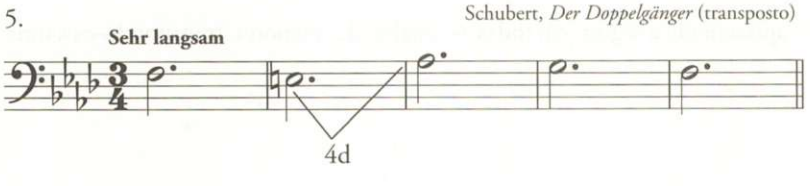
3. Haydn, *Das strickende Mädchen* (transposto)

4. Liszt, *Freudvoll und leidvoll*



Fá menor:

5. Schubert, *Der Doppelgänger* (transposto)



6. Bach, *O Cravo Bem Temperado*: livro 1, *Fuga 4* (transposto)

7. Schubert, *Am Meer* (transposto)

8. Schubert, *Der Atlas* (transposto)

9. Haydn, *Sonata para Piano*, Hob. XVI:5, Trio (transposto)

10. Beethoven, *Sonata para Piano*, op. 111, I (transposto)

11. Haydn, *Quarteto de Cordas*, op. 74, no. 3, I (adaptado e transposto)

12. Liszt, *Die Vätergruft*

13. Liszt, *Die Vätergruft*

Seção B3. Criando uma melodia coerente

Retorne à seção B2 e selecione dois ou três segmentos dentre os diversos fragmentos melódicos, cujas características permitam a formação de uma melodia coerente. Dependendo de suas escolhas, poderão ser necessárias mudanças métricas ou rítmicas em alguns segmentos.

Seção B4. Improvisação

Considere os quatro primeiros compassos da canção *Mood Indigo*, de Duke Ellington como base para uma improvisação (volte ao fragmento melódico 1, na seção B2 desta unidade). Use sua melodia improvisada para criar um texto, ou então adapte-a aos versos originais:

Mood Indigo*

You ain't been blue; no, no, no.
You ain't been blue,
Till you've had that mood indigo.
That feelin' goes stealin' down to my shoes
While I sit and sigh, "Go, 'long blues".

Always get that mood indigo.
Since my baby said goodbye.
In the evenin' when lights are low,
I'm so lonesome I could cry.

'Cause there's nobody who cares about me,
I'm just a soul who's bluer than blue can be.
When I get that mood indigo,
I could lay me down and die.

**Mood Indigo* de *Sophisticated Ladies*. Letra e música de Duke Ellington, Irving Mills, and Albany Bigard. Copyright © 1931 (Renovado 1958) e assinado para EMI Mills Music, Inc., Famous Music Corporation, and Indigo Mood Music c/o The Songwriters Guild of America in the U.S.A. Direitos para fora dos Estados Unidos controlados por EMI Mills Music, Inc. (Publishing) and Alfred Publishing Co., Inc. (Print). International copyright secured. Todos os direitos reservados.

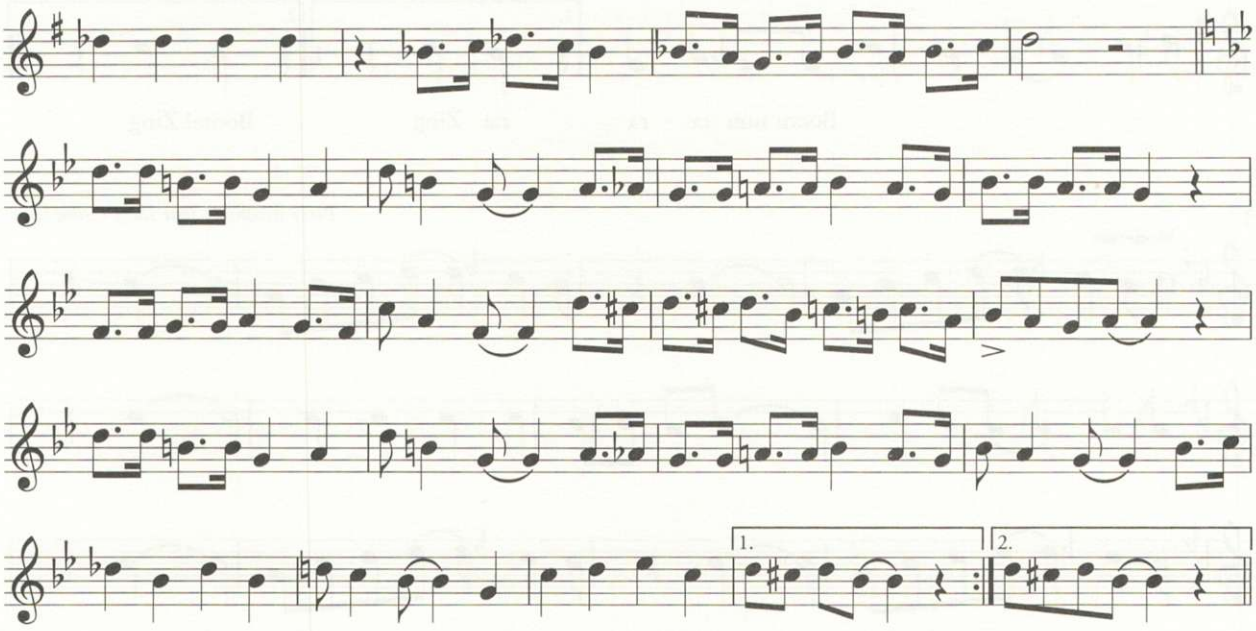
C Melodias relacionadas ao Jazz

Seção C1. O repertório Blues

As melodias apresentadas abaixo foram compostas por Chris Smith, Perry Bradford e Cab Calloway.

Chris Smith, *Ballin' the Jack*

1. **Moderato**

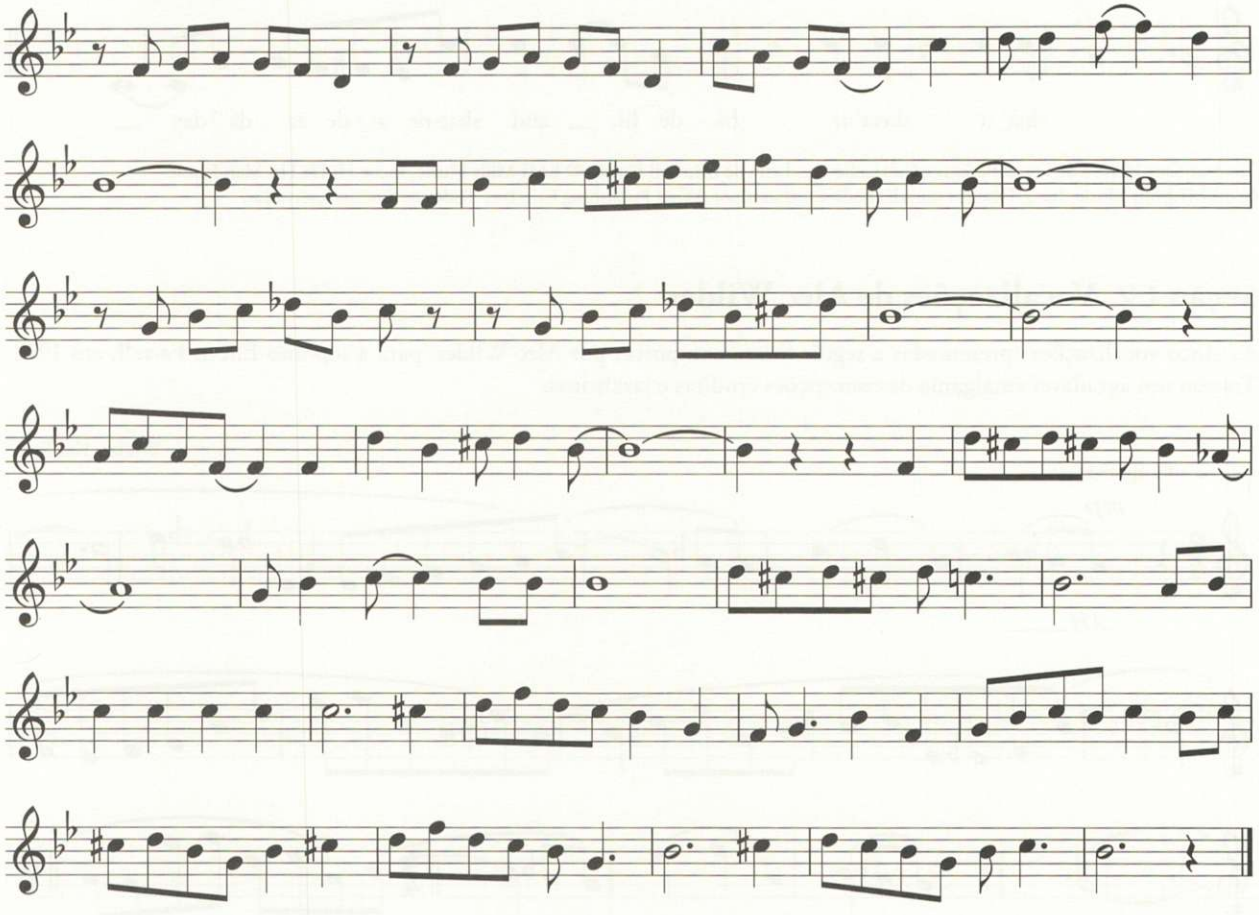


"Ballin' the Jack." Letra de Jim Burris. Música de Chris Smith. Copyright © 1913 by Edward B. Marks Music Company. Copyright renovado. International Copyright Secured. Todos os direitos reservados. Utilizado com permissão.

2. Chris Smith, *Boom, Tum, Ta-Ra-Ra-Zing Boom!*, com texto de Ferd. E. Mierisch

3. Perry Bradford, *That Thing Called Love*

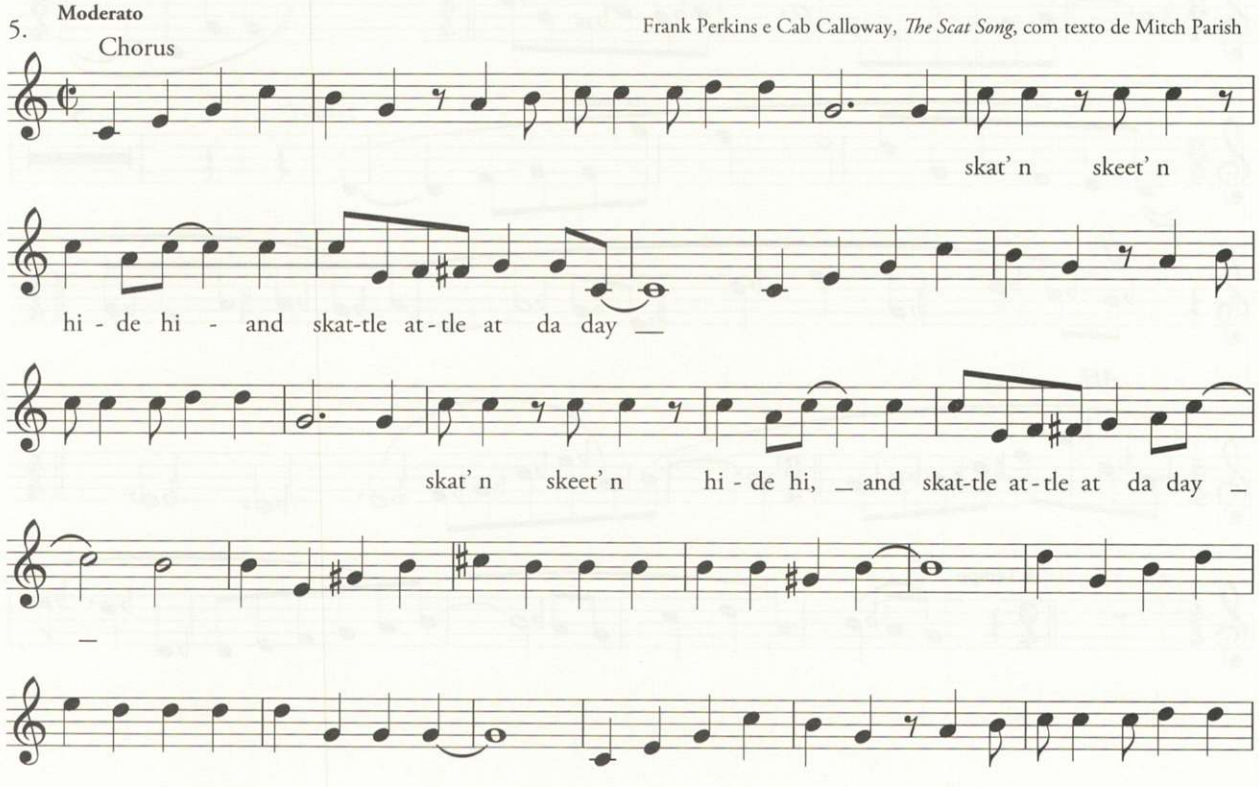
4. Perry Bradford, *Crazy Blues*



5. **Moderato**

Chorus

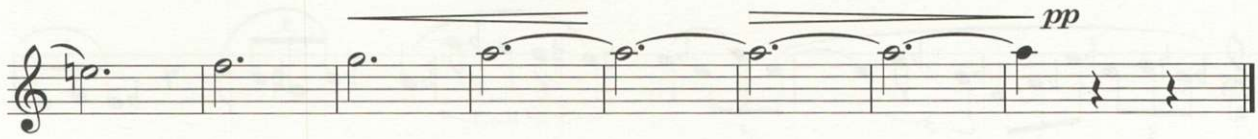
Frank Perkins e Cab Calloway, *The Scat Song*, com texto de Mitch Parish



The Scat Song Música de Frank Perkins e Cab Calloway. Letra de Mitchell Parish. © EMI Mills Music, Inc. e Hi De Ho Man Music (c/o EMI Mills Music, Inc.). Direitos mundiais administrados por Alfred Publishing Co., Inc. Todos os direitos reservados.

Seção C2. **Vocalizações de Alec Wilder**

As cinco vocalizações apresentadas a seguir foram compostas por Alec Wilder, para a soprano Eileen Farrell, em 1972. Trazem um agradável amálgama de concepções eruditas e jazzísticas.



Five Vocalises for Soprano and Piano de Alec Wilder. Copyright © 1947 (renovado) by Associated Music Publishers, Inc. (BMI). International Copyright Secured. Todos os direitos reservados. Impresso com permissão.

Wilder, *Vocalise* 2

Five Vocalises for Soprano and Piano de Alec Wilder. Copyright © 1947 (renovado) by Associated Music Publishers, Inc. (BMI). International Copyright Secured. Todos os direitos reservados. Impresso com permissão.

Wilder, *Vocalise* 3

Five Vocalises for Soprano and Piano de Alec Wilder. Copyright © 1947 (renovado) by Associated Music Publishers, Inc. (BMI). International Copyright Secured. Todos os direitos reservados. Impresso com permissão.

Wilder, *Vocalise* 4

Five Vocalises for Soprano and Piano de Alec Wilder. Copyright © 1947 (renovado) by Associated Music Publishers, Inc. (BMI). International Copyright Secured. Todos os direitos reservados. Impresso com permissão.

Five Vocalises for Soprano and Piano de Alec Wilder. Copyright © 1947 (renovado) by Associated Music Publishers, Inc. (BMI). International Copyright Secured. Todos os direitos reservados. Impresso com permissão.

D Melodias compostas por Duke Ellington

As melodias compostas por Duke Ellington são apresentadas com cifras dos acordes que podem ser usados para a elaboração de uma parte ao piano. Sempre que for possível, crie um acompanhamento enquanto as estiver cantando, para que você possa ouvir essas melodias harmonizadas.

Billy Strayhorn e os Delta Rhythm Boys, *Take the 'A' Train*

1. **Rhythmically**

Take the 'A' Train Letra e música de Billy Strayhorn. Copyright © 1941; renovado 1969 Dimensional Music of 1091 (ASCAP) e Billy Strayhorn Songs, Inc. Administrado por Cherry Lane Music Publishing Co., Inc. Copyright © 1941 (renovado) Music Sales Corporation (ASCAP) e Tempo Music, Inc. Administrado por Music Sales Corporation. International Copyright Secured. Todos os direitos reservados. Impresso com permissão.

Duke Ellington, Irving Mills, e Rex Stewart, *Boy Meets Horn*

2. **Moderato**

Boy Meets Horn Letra e música de Duke Ellington, Irving Mills, e Rex Stewart. © 1940 (renovado 1968) by EMI Mills Music, Inc. and Famous Music Corporation in the U.S.A. Todos os direitos fora dos Estados Unidos controlados por EMI Mills Music, Inc. (Publishing) e Alfred Publishing Co., Inc. (Print). International copyright secured. Todos os direitos reservados.

Duke Ellington, Eddie DeLange e Irving Mills, Solitude

3. **Slowly, with expression**

Solitude Letra e música de Duke Ellington, Irving Mills, e Eddie DeLange. Copyright © 1934 (renovado 1961) e assinado para EMI Mills Music, Inc., Famous Music Corporation, and Scarsdale Music Corporation in the U.S.A. Direitos para fora dos Estados Unidos controlados pela EMI Mills Music., Inc. (Publishing) and Alfred Publishing Co., Inc. (Print). International Copyright Secured. Todos os direitos reservados.

Duke Ellington, Irving Mills e Albany Bigard, *Mood Indigo*

4. **Slowly**

Mood Indigo de *Sophisticated Ladies*. Letra e música de Duke Ellington, Irving Mills, e Albany Bigard. Copyright © 1931 (renovado 1958) e assinado para EMI Mills Music, Inc., Famous Music Corporation, and Indigo Mood Music c/o The Songwriters Guild of America in the U.S.A. Direitos fora dos Estados Unidos controlados pela EMI Mills Music, Inc. (Publishing) and Alfred Publishing Co., Inc. (Print). International copyright secured. Todos os direitos reservados.

Duke Ellington, Irving Mills e Manny Kurtz, *In a Sentimental Mood*

5. **Slowly with expression**

In a Sentimental Mood de Duke Ellington, Irving Mills, and Manny Kurtz. Copyright © 1935 (renovado 1963) e assinado para Famous Music Corp. in the U.S.A. Direitos para fora dos Estados Unidos controlados pela EMI Mills Music, Inc. (Publishing) and Alfred Publishing Co., Inc. (Print). International copyright secured. Todos os direitos reservados.

Duke Ellington e Billy Strayhorn, *Day Dream*

6. **Slow**

Day Dream Letra de John La Touche, música de Duke Ellington e Billy Strayhorn. Copyright © 1940, 1941; renovado 1968, 1969 Dimensional Music Of 1091 (ASCAP), Billy Strayhorn Songs, Inc. (ASCAP), Famous Music Corporation (ASCAP) e EMI Robbins Catalog Inc. (ASCAP) para os Estados Unidos e os territórios britânicos. Direitos para Dimensional Music Of 1091 e Billy Strayhorn Songs, Inc. administrados por Cherry Lane Music Publishing Company, Inc. Direitos para o resto do mundo controlados por EMI Robbins Catalog Inc. (Publishing) and Alfred Publishing Co., Inc. (Print) International copyright secured. Todos os direitos reservados.

Duke Ellington, Harry James e Don George, *Everything but You*

7. **Moderate and rhythmic**

Everything But You de Duke Ellington, Harry James e Don George. Copyright © 1941 (renovado) by Music Sales Corporation (ASCAP) e Tempo Music, Inc. (ASCAP). Todos os direitos administrados por Music Sales Corporation (ASCAP). Copyright © 1945 (renovado 1972) by Famous Music Corporation, Music Sales Corporation (ASCAP) and Publisher Unknown. International Copyright Secured. Todos os direitos reservados. Impresso com permissão.

Duke Ellington e Paul Webster, *I Got It Bad (And That Ain't Good)*, da *American Revue Theatre Production, Jump for Joy*

8. **Moderately**

I Got It Bad (And That Ain't Good) Letra de Paul Francis Webster. Music by Duke Ellington. © 1941 (renovado 1968) by Famous Music Corporation and Webster Music Co. nos Estados Unidos. Direitos para fora dos Estados Unidos controlados por EMI Robbins Catalog Inc. (Publishing) and Alfred Publishing Co., Inc. (Print). Todos os direitos reservados.

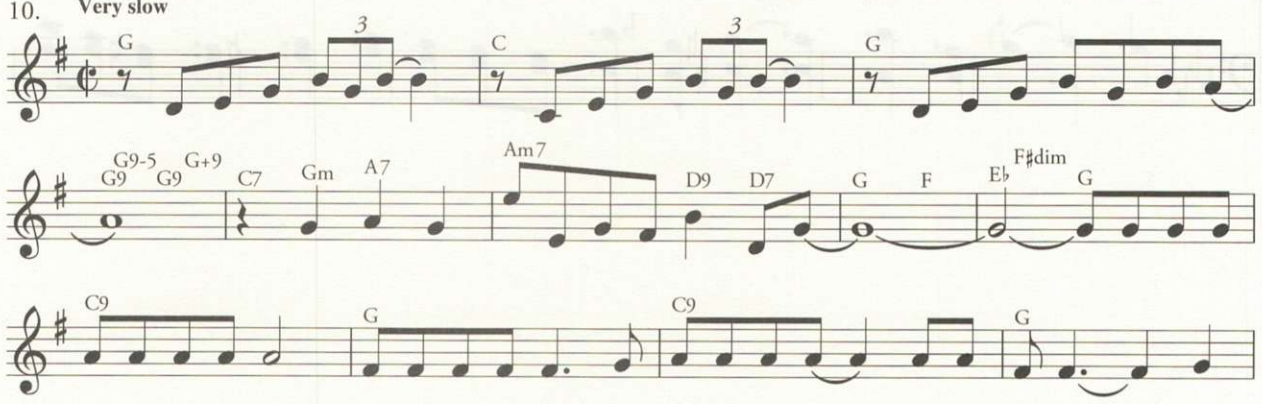
9. **Slowly**

Duke Ellington, Irving Mills, Henry Nemo e John Redmond, *I Let a Song Go Out of My Heart*

I Let a Song Go Out of My Heart Letra e música de Duke Ellington, Irving Mills, Henry Nemo, e John Redmond. Copyright ©1938 (renovado 1965) e assinado para EMI Mills Music, Inc., and Famous Music Corporation nos Estados Unidos. Direitos para fora dos Estados Unidos controlados por EMI Mills Music, Inc. (Publishing) and Alfred Publishing Co., Inc. (Print). International copyright secured. Todos os direitos reservados.

Duke Ellington e Mack David, *I'm Just a Lucky So-and-So*

10. **Very slow**

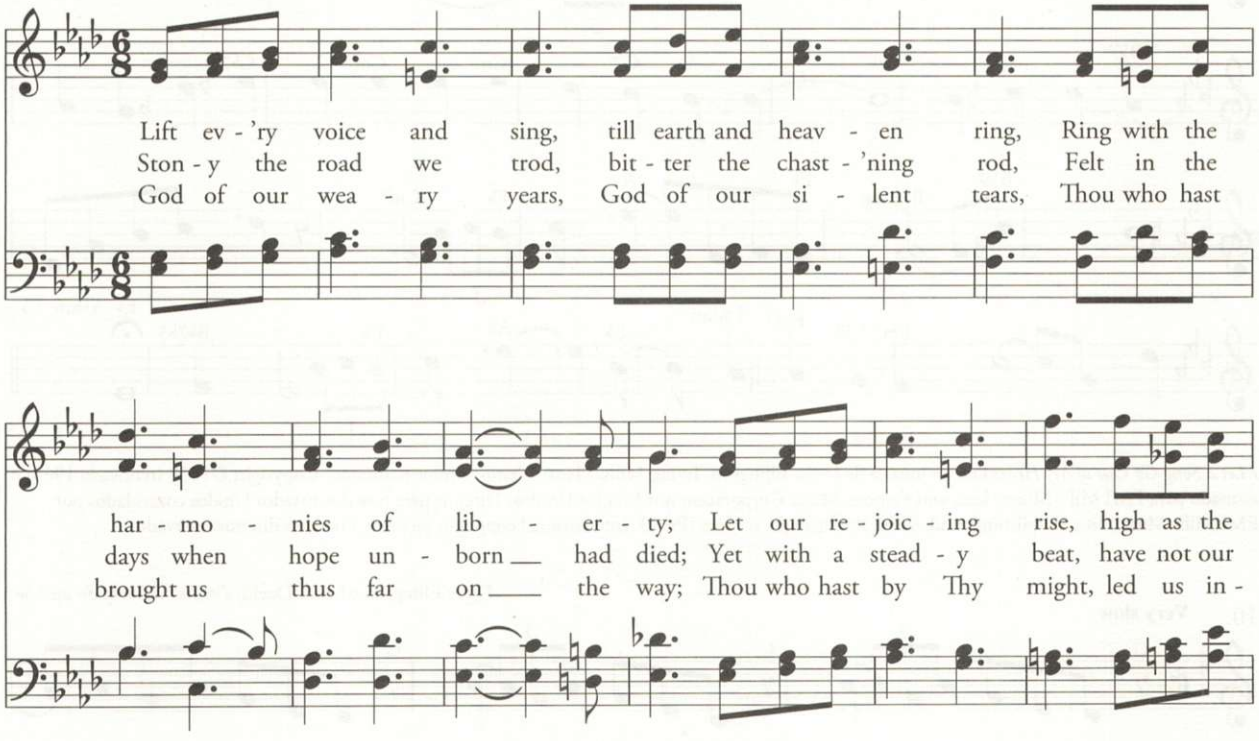


I'm Just a Lucky So-and-So Letra de Mack David, música de Duke Ellington. Copyright © 1945 (renovado 1973) e assinado para Paramount Music Corp. and Universal-PolyGram International Publishing, Inc., nos Estados Unidos. Direitos para fora dos Estados Unidos controlados por Paramount Music Corp. International Copyright Secured. Todos os direitos reservados.

E Canto conjunto

Seção E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares

James Weldon Johnson e R. Rosamond Johnson, *Lift Every Voice and Sing*



lis - t'ning _ skies, Let it re - sound loud as the roll - ing sea. ___
wea - ry ___ feet Come to the place for which our fa - thers sighed? _
to the ___ light, Keep us for - ev - er in the path, ___ we pray. ___
Sing a song full of the faith that the dark past has taught us,
We have come o - ver a way that with tears has been wa - tered,
Lest our feet stray from the pla - ces, our God, where we met Thee,
Sing a song full of the hope that the pres - ent has brought ___
We have come, tread - ing our path thro' the blood of the slaugh -
Lest our hearts, drunk with the wine of the world, we for - get _____
ff
us; Fac - ing the ris - ing sun of our new day be -
tered, Out from the gloom - y past, till now we stand at _____
Thee; Sha - dowed be - neath Thy hand, may we for - ev - er _____

Seção E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares

Apresentamos outra intrincada passagem extraída do cânone composto por J. S. Bach na *Oferenda Musical*, seguida pela solução encontrada por Kirnberger. Outra passagem desse mesmo cânone foi cantada anteriormente, na unidade 11 E-2. Neste caso, a melodia original (que segue da esquerda para a direita) deve ser lida também no sentido retrógrado (da direita para a esquerda), dando origem à segunda parte da peça e caracterizando o denominado cânone *cancrizante*.

1. Bach, *Oferenda Musical*, BWV 1079

2. Bach, Kirnberger

Segue abaixo um intrincado cânone composto por Schoenberg, em 1934. Observe como Schoenberg segue a técnica empregada por Bach, ao usar o tema original no sentido retrógrado.

3. Schoenberg, *Canon 23*

4. Schoenberg, *Canon 23*

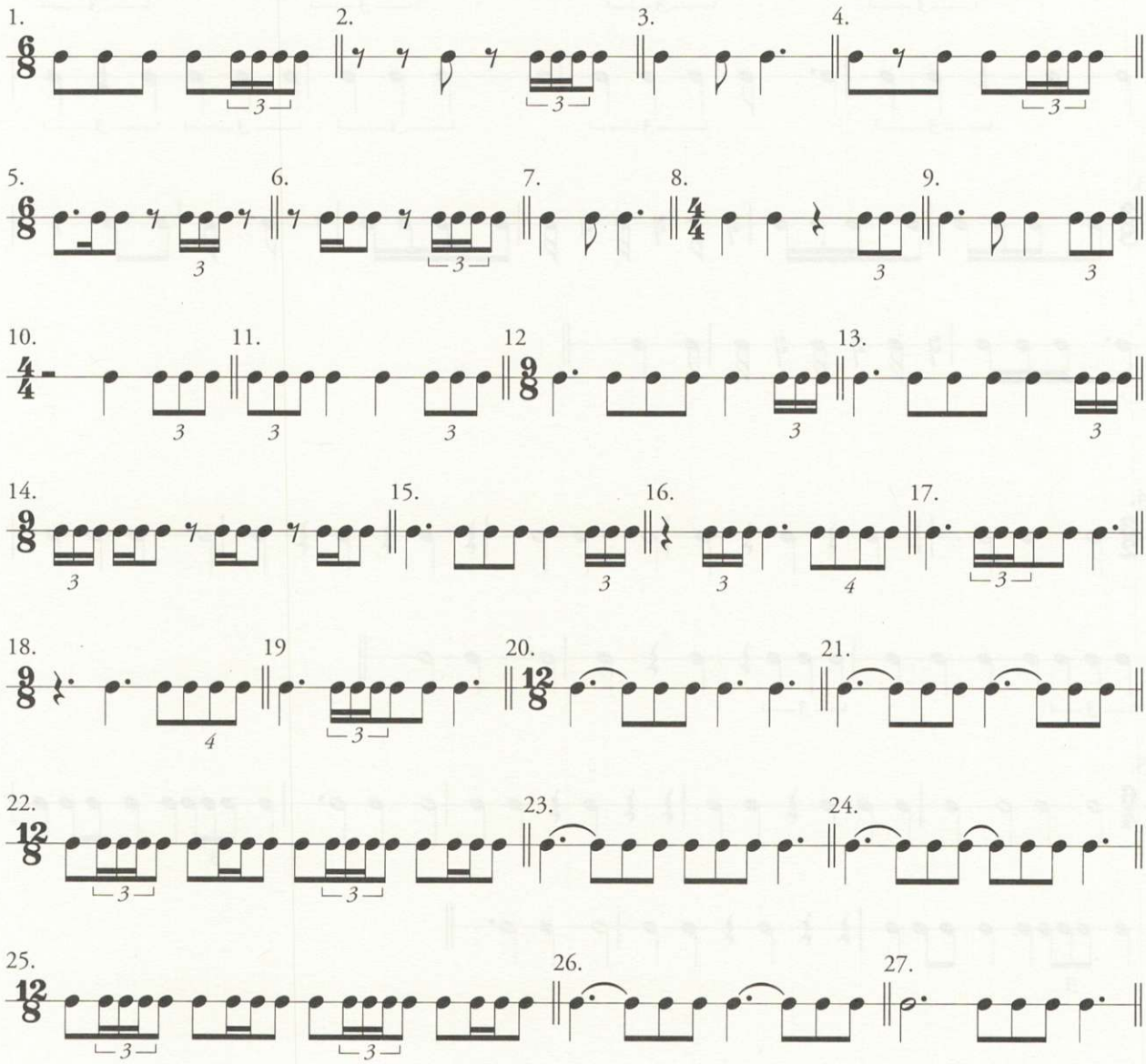
6
7
8
9
10
5
4
3
2
1

Unidade 14

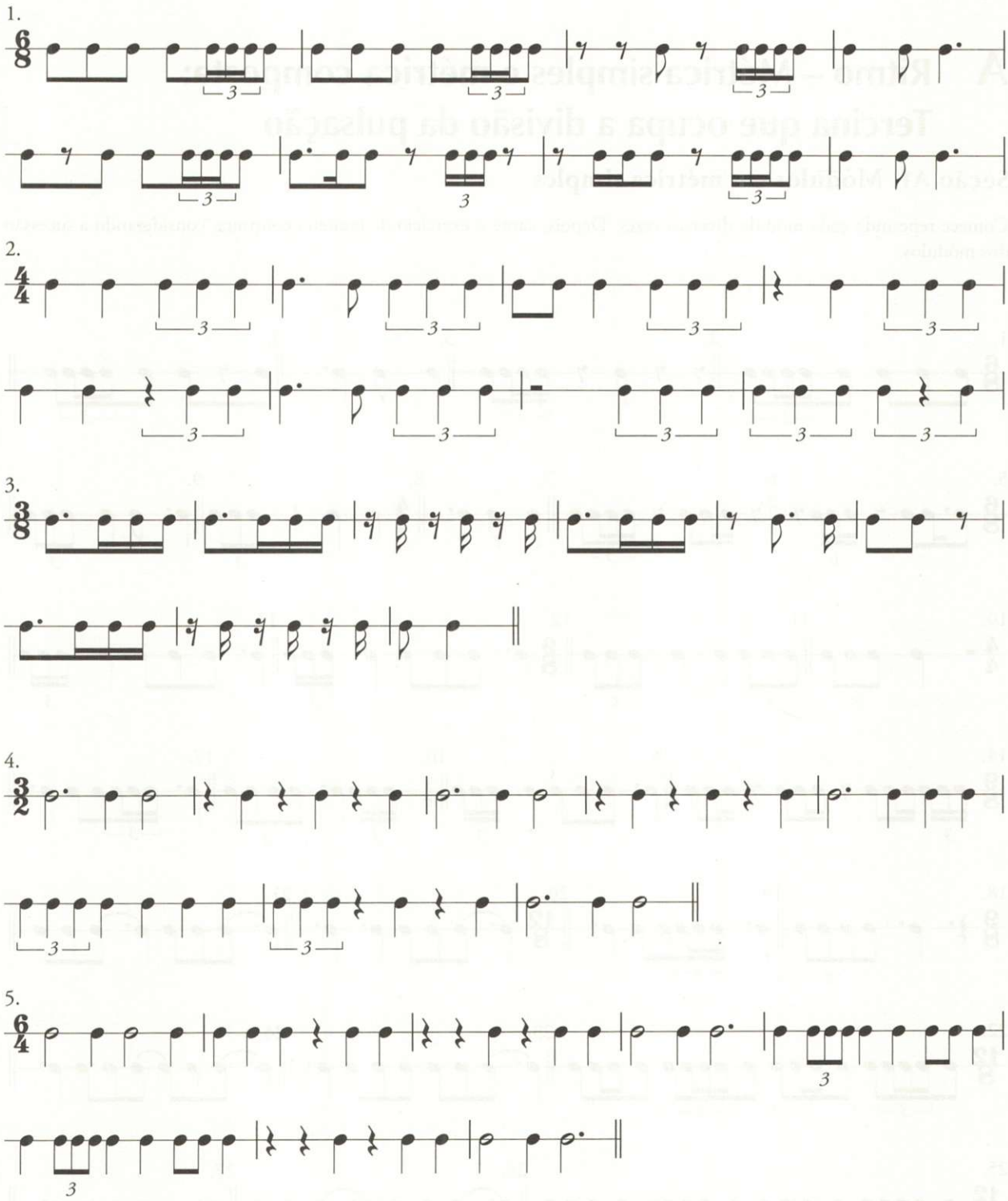
A Ritmo – Métrica simples e métrica composta: Tercina que ocupa a divisão da pulsação

Seção A1. Módulos em métrica simples

Comece repetindo cada módulo diversas vezes. Depois, cante o exercício de maneira contínua, considerando a sucessão dos módulos.



Seção A2. Frases em métrica simples e em métrica composta, com tercinas que ocupam a divisão da pulsação



6.

Seção A3. Criando uma frase coerente em métrica simples, com tercinas que ocupam a divisão da pulsação

Retorne à seção A1 e selecione três ou quatro modelos rítmicos. Organize-os de maneira que possa ser criada uma frase coerente com quatro compassos.

Escreva sua frase na linha a seguir:

B Modelos diatônicos, cromáticos, de tons inteiros, octatônicos e fragmentos melódicos para o estudo de intervalos

Seção B1. Modelos diatônicos, cromáticos, de tons inteiro e octatônicos

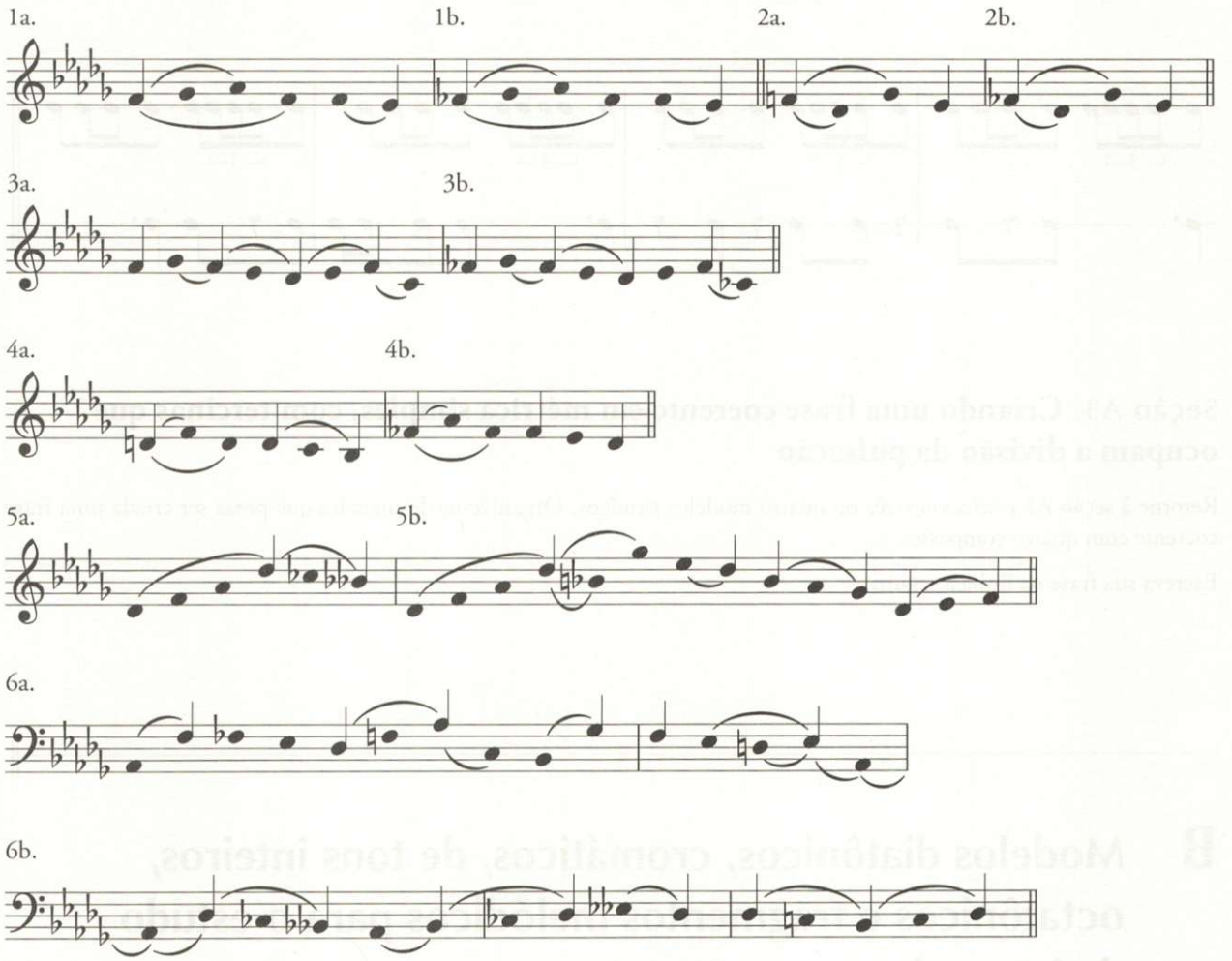
Os modelos presentes nessa seção enfatizam a mistura modal, mudanças enarmônicas, a estrutura motívica, bem como o uso das coleções cromática, de tons inteiros e octatônica. Os modelos desta seção prefiguram os fragmentos da próxima, da seguinte maneira:

Modelos	Elementos da Mistura	Fragmentos
1, 2,	fá ♭	1
3, 4	fá ♭, ré, dó♭	2
5	dó ♭, si ♭♭	3
6	fá ♭, mi ♭♭, ré, dó ♭, si ♭♭	4

Modelos 1-6

a. Mistura

Os quatro primeiros modelos contêm elementos provenientes de mistura modal. Para praticá-lo, cante o modelo 1a enquanto um de seus colegas canta o 1b e assim por diante.

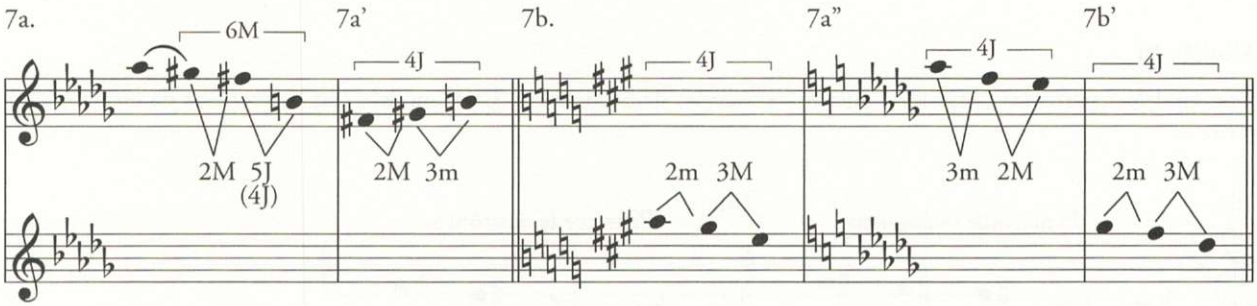


b. Mudanças enarmônicas (modulação cromática)

Modelos	Mudanças enarmônicas	Fragmentos
7a, 7a', 7a"	lá ♭ =sol ♯ sol ♭ =fá ♯ ré ♭ =dó ♯	5
7b, 7b'		6

Modelo 7

Os motivos presentes nos modelos 7a, 7a' e 7a" estão associados a diferentes ordenações do mesmo padrão intervalar: 2M, 3m (ou 6M) e 4J. Os modelos 7b e 7b' representam o padrão 2m e 3M (no interior de uma 4J).



c. Estrutura motívica

Modelos	Fragmentos
8a	7a, 7b
8b	8a, 8b

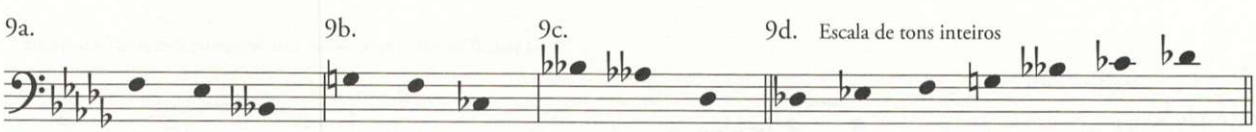
Modelo 8

d. Modelo cromático e de tons inteiros

Modelos	Fragmentos
9a, 9b, 9c, 9d	9

Modelo 9

Esse modelo é originário de uma canção bastante cromática, composta por Liszt. Considerados os três motivos (9a, 9b e 9c), teremos todas as notas da coleção octatônica. O motivo 9d traz uma escala de tons inteiros.

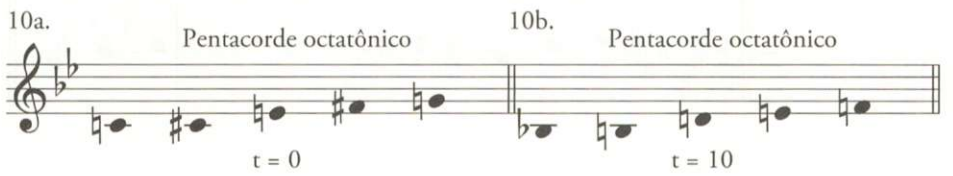


e. Modelos octatônicos

Modelos	Fragmentos
10a, 10b	10

Modelo 10

Esse modelo é parte das canções de guerra *Gurrelieder*, de Schoenberg. Cada modelo traz cinco notas da escala octatônica.

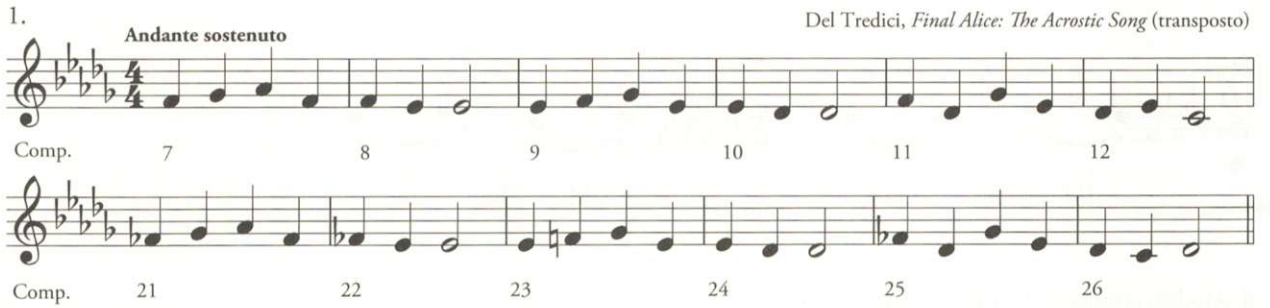


Seção B2. Fragmentos melódicos – Todos os intervalos

Repita os fragmentos melódicos apresentados a seguir até que seja possível cantá-los sem errar.

a. Mistura

1. Del Tredici, *Final Alice: The Acrostic Song* (transposto)



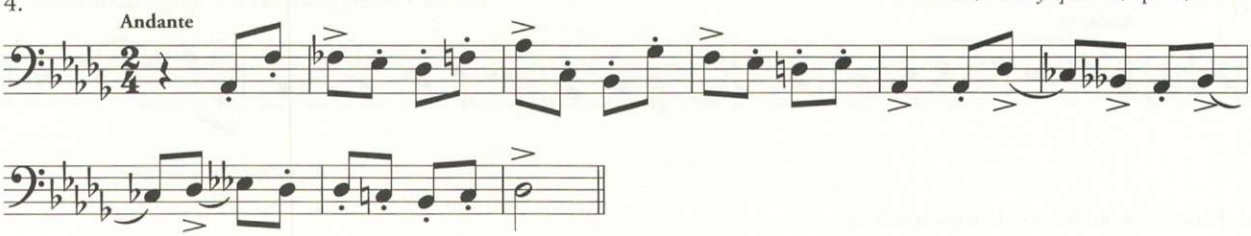
Acrostic Song de *Final Alice* (Del Tredici) © Copyright 1978 by Boosey & Hawkes, Inc. Impresso com permissão.

2. Liszt, *Der Hirt* (adaptado e transposto)

Liszt, *Pace non Trovo*, sobre um *Soneto* de Petrarca (transposto)

3.

4. Prokofiev, *Sladkaya pesenka*, op. 68, no. 2



Sweet Melody de *Three Children's Songs for Piano*, op. 68 de Sergei Prokofiev. Copyright © 1946 (renovado) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. Todos os direitos reservados. Impresso com permissão.

b. Modulação – Mudanças enarmônicas

5. Liszt, *Der Fischerknabe*

6. Liszt, *Der Fischerknabe*

c. Estrutura motívica

7a. Brahms, *Sinfonia n. 3*, II (transposto)

7b. Brahms, *Ballade*, op. 118, n. 3 (transposto)

8a. Brahms, *Immer leiser wird mein Schlummer*, op. 105, n. 2 (transposto)

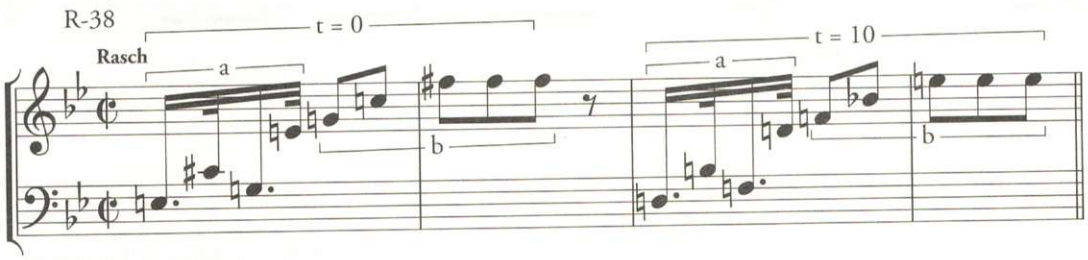
8b. Brahms, *Concerto para piano n. 2*, op. 83, III (transposto)

d. Modelo cromático e de tons inteiros

9. Liszt, *Mignon Lied* (transposto)

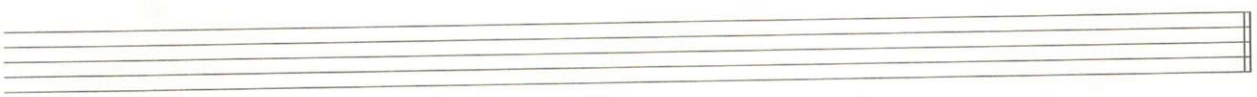
e. Octatônica

10. Schoenberg, *Gurrelieder*: "Die wilde Jagd" (transposto oitava abaixo).
Os alunos podem alternar o canto dos motivos a e b.



Seção B3. Criando uma melodia coerente

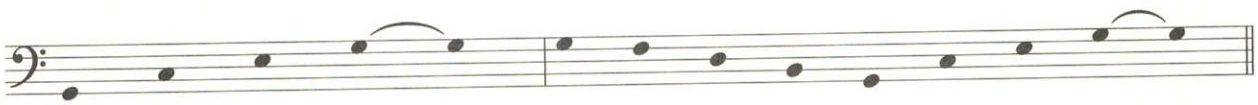
Retorne à seção B2 e selecione dois ou três segmentos dentre os diversos fragmentos melódicos, cujas características permitam a formação de uma melodia coerente. Dependendo de suas escolhas, poderão ser necessárias mudanças métricas ou rítmicas em alguns segmentos.



Seção B4. Improvisação

1. Retorne ao "padrão de vocalização" apresentado na unidade 7-B4 e expanda esse padrão com a finalidade de incorporar elementos da "mistura modal" durante a improvisação.

   Padrão de vocalização:



Exemplo de uma vocalização improvisada que traz uma "mistura modal":

Escolha um dos fragmentos melódicos que ilustram a "mistura modal" (na Seção B1, números 1-4) e use-o como base para uma improvisação.

2. Retorne ao "padrão de vocalização" apresentado na unidade 7-B4 e expanda esse padrão com a finalidade de incorporar elementos de uma "mudança enarmônica" que resulte em "modulação cromática" durante a improvisação.

   Padrão de vocalização:

Exemplo de uma vocalização improvisada que traz uma "mudança enarmônica" com "modulação cromática":

Escolha um dos fragmentos melódicos que ilustram uma mudança enarmônica com modulação cromática (na seção B1, números 5-6) e use-o como base para uma improvisação.

3. Retorne ao "padrão de vocalização" apresentado na unidade 7-B4 e expanda esse padrão com a finalidade de incorporar elementos de uma "estrutura motívica" que possa ser desenvolvida durante a improvisação.

   Padrão de vocalização:

Exemplo de uma vocalização improvisada que traz uma "estrutura motívica" que se desenvolve, produzindo variações:

Escolha um dos fragmentos melódicos que ilustram a prática da produção de variações de uma estrutura motívica (na seção B1, números 7-8) e use-o como base para uma improvisação.[1]

4. Retorne ao "padrão de vocalização" apresentado na unidade 7-B4 e expanda esse padrão com a finalidade de incorporar as coleções cromática, de tons inteiros e octatônica durante a improvisação.

   Padrão de vocalização:

Exemplo de uma vocalização improvisada que incorpora as coleções cromática, de tons inteiros e octatônica:

1. No livro *Fundamentos da Composição Musical* (3 ed. Edusp, 2008), Arnold Schoenberg versa sobre a formação de variações a partir de um motivo básico, apresentando como exemplos passagens de obras compostas por Haydn, Mozart, Beethoven e Brahms, dentre outros. Indicamos o trabalho junto a este livro, tanto para a elaboração de motivos e variações durante uma composição, como para a identificação deste processo uma análise musical (N.T.).

Escolha um dos fragmentos melódicos que ilustram o uso das coleções cromáticas, de tons inteiros e octatônica (na seção B1, números 9-10) e use-o como base para uma improvisação.

C Canções mundanas do século XX, compostas por Arnold Schoenberg

1. Schoenberg, *Der genügsame Liebhaber*, com texto de Hugo Salus (abril, 1901)

Utilizado com permissão de Belmont Music Publishers, Pacific Palisades, CA 90272.

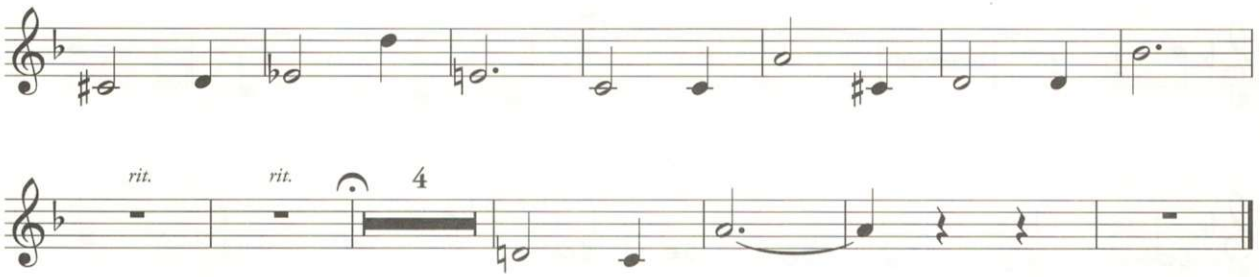
2. Schoenberg, *Jedem das Seine*, com texto de Colly (junho, 1901)

Utilizado com permissão de Belmont Music Publishers, Pacific Palisades, CA 90272

3. **Leicht bewegt**

Schoenberg, *Mahnung*, com texto de Gustav Hochstetter (julho, 1901)

3
rit.
rit.
a tempo
rit.
3
rit.
rit.
Langsamer
molto rit.
pp
hohes Falsett
rit.
rit.
Langsam
p



Utilizado com a permissão de Belmont Music Publishers, Pacific Palisades, CA 90272

D Canções do século XX

Seção D1. Canções compostas por Ravel, Holst e Carter

Ravel, *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*: n. 1, *Soupir*, dedicado a Igor Stravinsky

Soupir, de *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, I (dedicado a Igor Stravinsky), Maurice Ravel Songs 1896–1914, editado por Arbie Orenstein. Copyright 1990 by Dover Publications, Inc. Todos os direitos reservados à Pan American and International Copyright Conventions.

Ravel, *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*: n. 2, *Placet futile*, dedicado a Florent Schmitt

Placet futile, de *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, II (dedicado a Florent Schmitt), de *Maurice Ravel Songs 1896–1914*, editado por Arbie Orenstein. Copyright 1990 by Dover Publications, Inc. Todos os direitos reservados à Pan American and International Copyright Conventions.

Ravel, *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*: n. 3, *Surgi de la croupe et du bond*, dedicado a Erik Satie

Surgi de la croupe et du bond, de *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, III (dedicado a Erik Satie), *Maurice Ravel Songs 1896–1914*, editado por Arbie Orenstein. Copyright 1990 by Dover Publications, Inc. Todos os direitos reservados à Pan American and International Copyright Conventions.

Ravel, *Deux Mélodies Hébraïques:* n. 1, *Kaddisch*

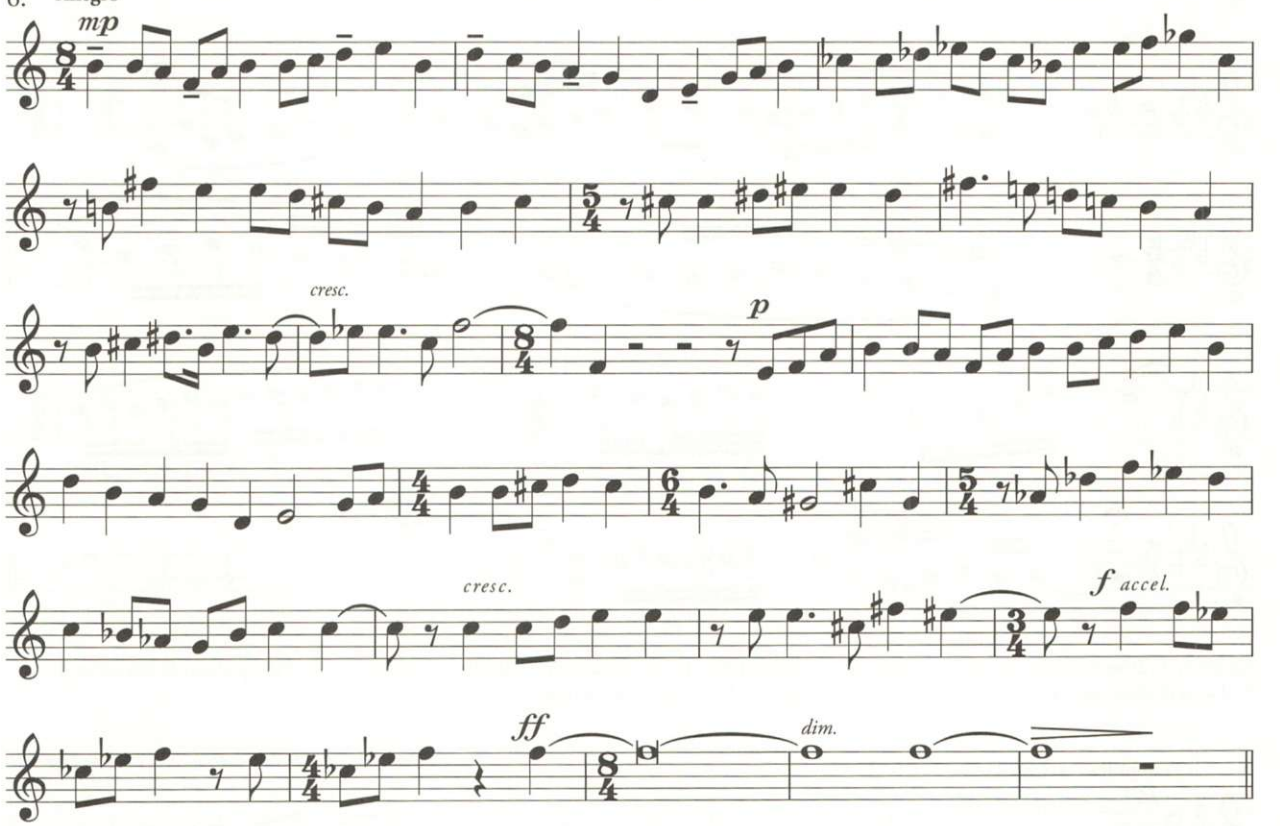
Kaddisch, de *Deux Mélodies Hébraïques*, Maurice Ravel Songs 1896–1914, editado por Arbie Orenstein. Copyright 1990 by Dover Publications, Inc. Todos os direitos reservados à Pan American and International Copyright Conventions.

5. **Tranquillo** ♩ = 92

Ravel, *Deux Mélodies Hébraïques: n. 2, L'Enigme Eternelle*

L'Enigme Eternelle, de *Deux Mélodies Hébraïques, Maurice Ravel Songs 1896–1914*, editado por Arbie Orenstein. Copyright 1990 by Dover Publications, Inc. Todos os direitos reservados à Pan American and International Copyright Conventions.

6. **Allegro** Holst, *Persephone*



Persephone, de *Twelve Humbert Wolfe Songs*, de Gustav Holst. © 1930 by Augener, Ltd. Published by Galliard Ltd.

The Rose Family de *Three Frost Songs*, de Elliot Carter and Robert Frost. Copyright © 1947 (renovado) por Associated Music Publishers, Inc. (BMI). International Copyright Secured. Todos os direitos reservados. Impresso com permissão.

Seção D2. Melodias compostas por Stravinsky (*Pastorale*) e Rossini (*Du séjour de la lumière* e *Sombre forêt*)

Rossini, *La siège de Corinthe: Du séjour de la lumière*

2. **Andantino**

Cinti-Damoreau II

Adaptado de *Du séjour de la lumiére* de Gioacchino Rossini e publicado em *Embellished Opera Arias*, editado por Austin B. Caswell. *Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, vols. 7-8. Madison, Wisconsin, A-R Editions, Inc., 1989. Utilizado com permissão.

Baseado em *Sombre forêt* de Gioacchino Rossini e publicado em *Embellished Opera Arias*, editado por Austin B. Caswell. *Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, vols. 7-8. Madison, Wisconsin, A-R Editions, Inc., 1989. Utilizado com permissão.

E Canto conjunto

Seção E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares

Stravinsky, *Perséphone*

Persephone (Stravinsky). © Copyright 1934 by Hawkes & Son (London) Ltd. Copyright Renovado. Versão revista © Copyright 1950 by Hawkes & Son (London) Ltd. Copyright renovado. Impresso com a permissão de Boosey & Hawkes, Inc.

Seção E2. **Canto conjunto, com leitura em claves não familiares**

Schoenberg, *Für Alban Berg zum 9. Februar 1935*,
composta para as comemorações do aniversário de 50 anos de Alban Berg

Utilizado com permissão de Belmont Music Publishers, Pacific Palisades, CA 90272

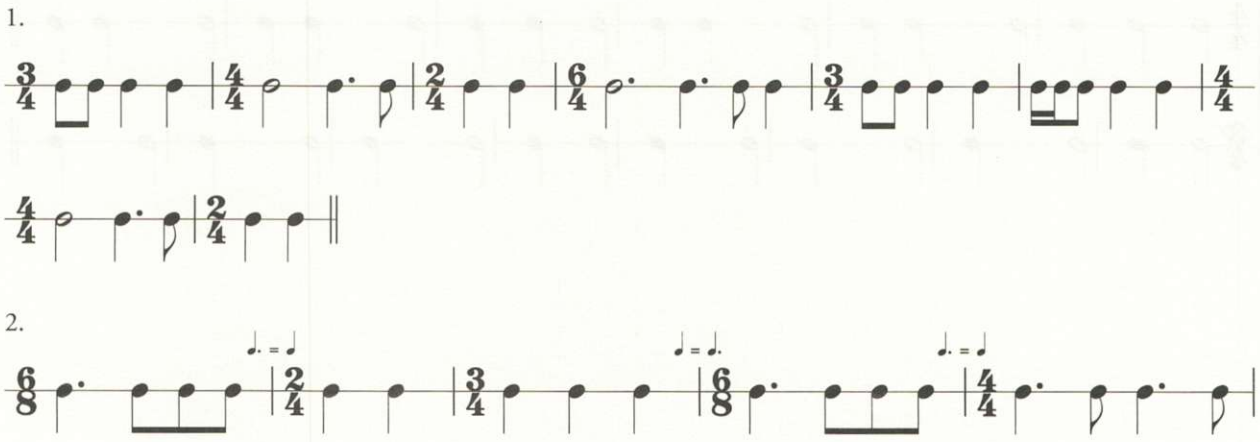
Unidade 15

A Ritmo – Métrica mista

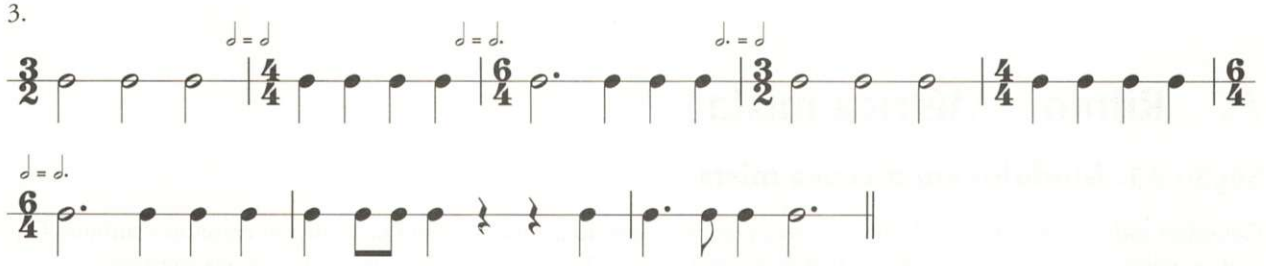
Seção A1. Módulos em métrica mista

Considere cada compasso um módulo, que será praticado separadamente ou como parte de um exercício contínuo. Durante a prática contínua, as unidades de tempo devem ser equivalentes, de maneira que a pulsação seja constante.

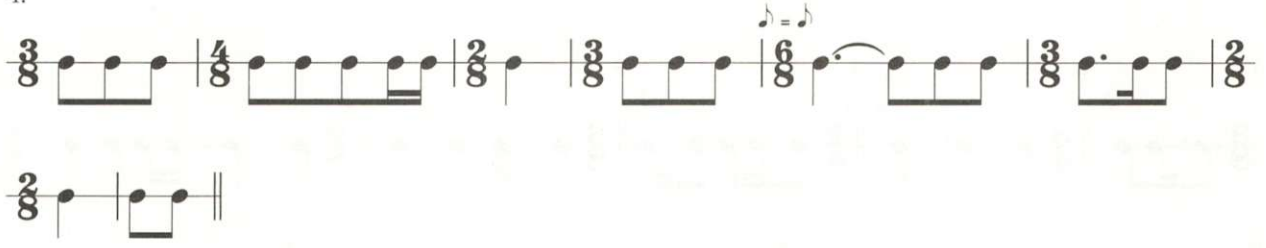
Seção A2. Frases em métrica mista



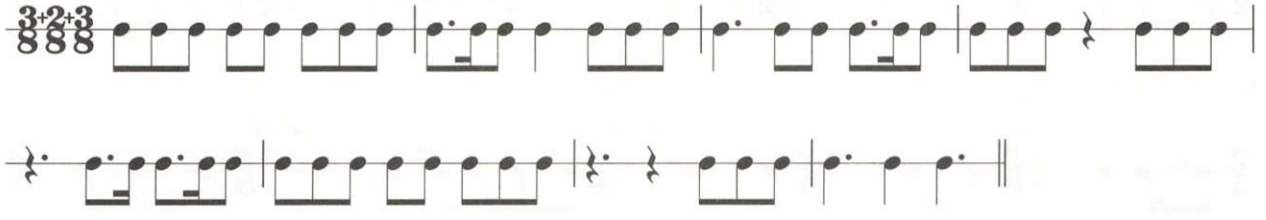
3.



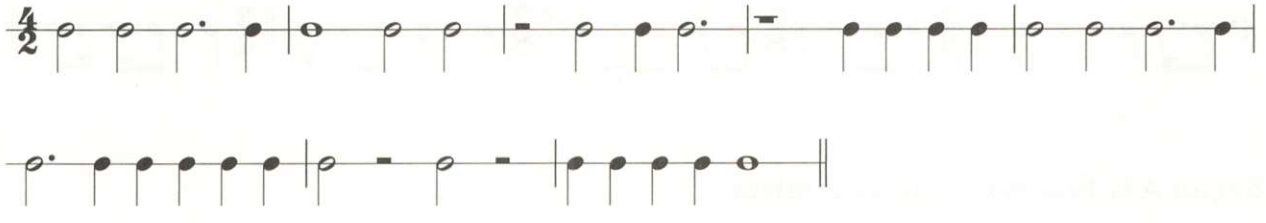
4.



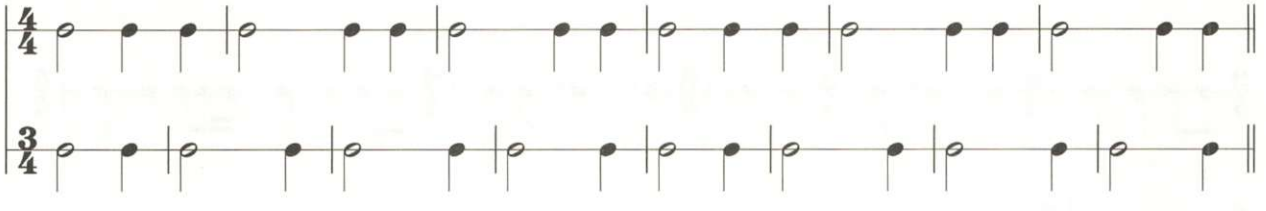
5.



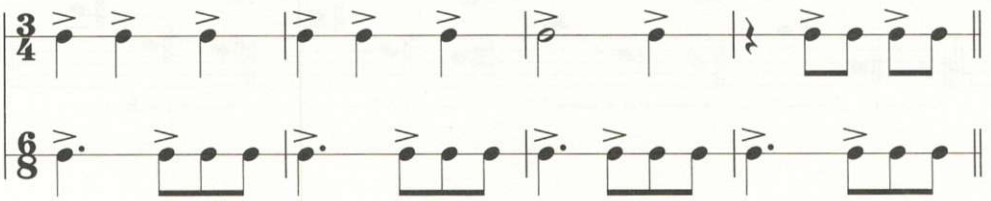
6.



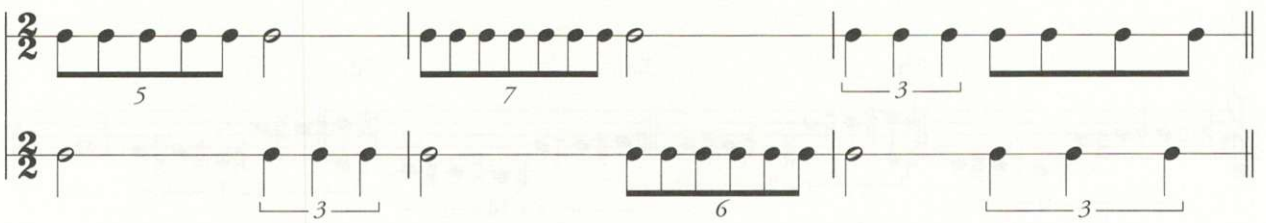
7.



8.



9.



Seção A3. Criando uma frase coerente em métrica mista

Retorne à seção A1 e selecione três ou quatro modelos rítmicos. Organize-os de maneira que possa ser criada uma frase coerente com quatro compassos.

Escreva sua frase na linha a seguir:

B Modelos atonais e fragmentos melódicos para o estudo de intervalos – Todos os intervalos

Seção B1. Modelos atonais

No contexto atonal, podemos encontrar alguns padrões de tons inteiros ou octatônicos. Todos os exercícios estão relacionados a composições de Strauss, Schoenberg, Debussy e Bartók.

Cada modelo dessa seção corresponde ao fragmento de mesmo número, na próxima seção. Os modelos possuem diversos segmentos (por exemplo, o modelo 1 traz os segmentos a-d) com o intuito de encorajar a participação de todos, de maneira que um aluno canta o segmento *a*, o próximo aluno repete o segmento *a* seguido pelo segmento *b* e assim por diante. Cante os nomes das notas, ou use um sistema numérico, de acordo com a orientação do seu professor.

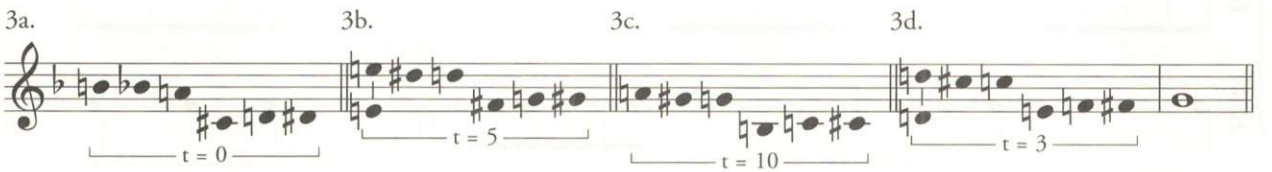
Modelos 1-2

O modelo 1 foca os intervalos de 6M e 2m.

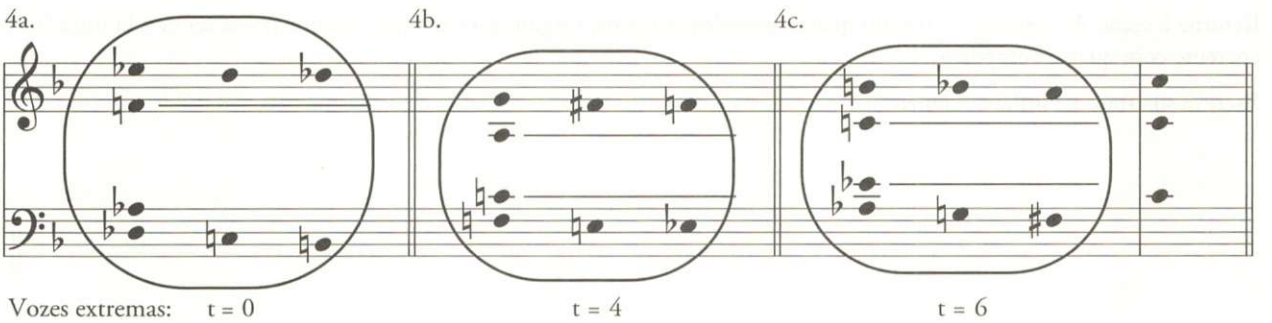
O modelo 2 constitui um estudo de sétimas.

Modelos 3-4

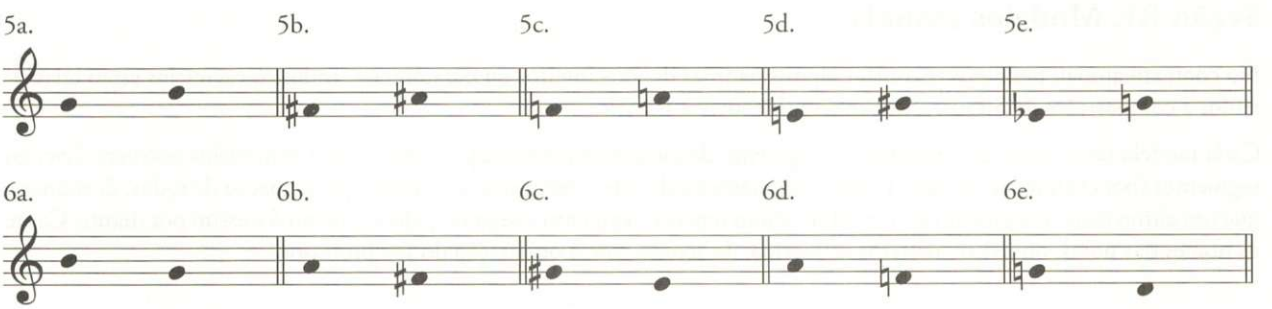
O modelo 3 é baseado em um padrão com seis notas (chamado conjunto 6-Z4).



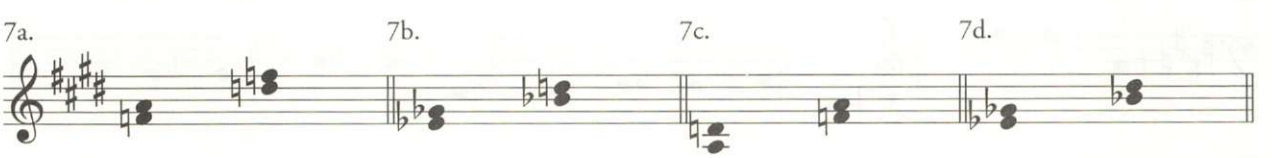
Cante apenas as vozes extremas – as vozes internas são apresentadas apenas para estabelecer um contexto.



Modelos 5-10



Os modelos 7-10 devem ser cantados em conjunto.



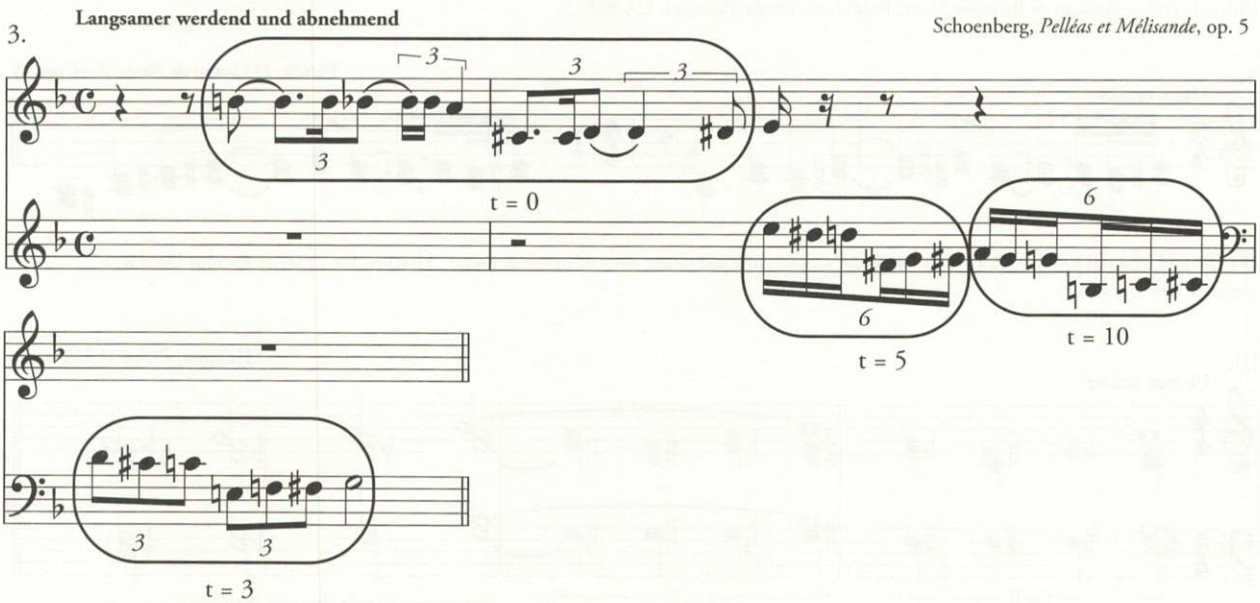
Seção B2. Fragmentos melódicos – Todos os intervalos

R. Strauss, *Salome*, op. 54

Schoenberg, *Pelléas et Mélisande*, op. 5

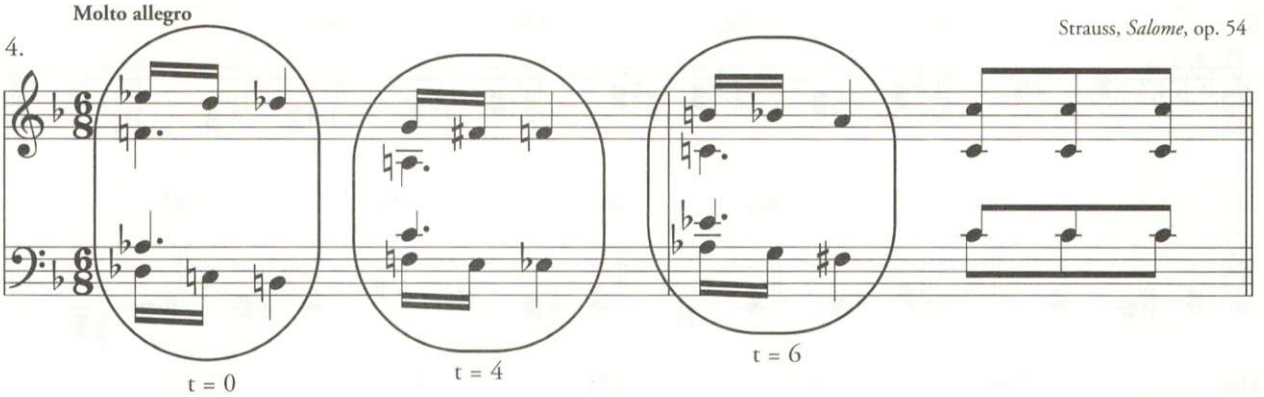
Utilizado com a permissão de Belmont Music Publishers, Pacific Palisades, CA 90272.

Schoenberg, *Pelléas et Mélisande*, op. 5



Utilizado com permissão de Belmont Music Publishers, Pacific Palisades, CA 90272.

4. Molto allegro — Strauss, *Salome*, op. 54

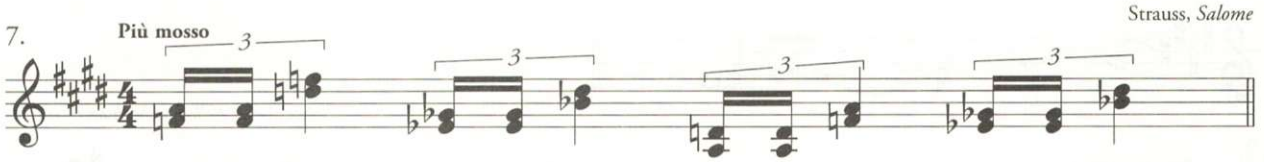


5. De plus en plus animé — Debussy, *Pelléas et Mélisande*

6. ♪ = 116 — Bartók, *O Castelo do Barba Azul*, op. 11

© Copyright 1921 by Universal Edition; Copyright renovado. Copyright e assinatura renovada para Boosey & Hawkes, Inc., para os Estados Unidos. Impresso com permissão.

7. Più mosso — Strauss, *Salome*



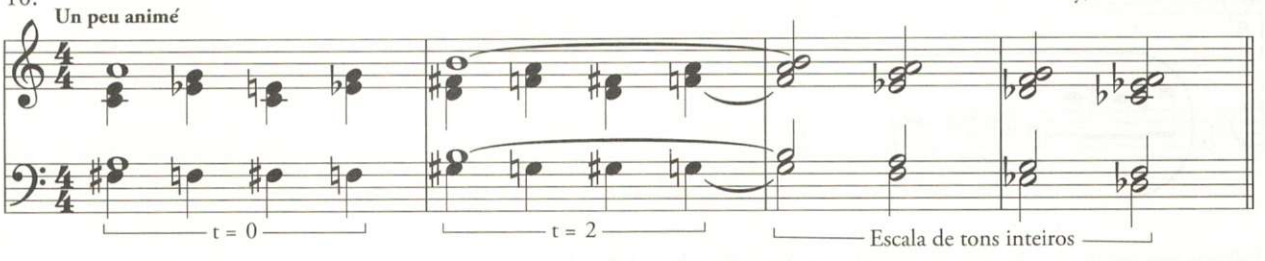
8. In gehender Bewegung — Schoenberg, *Pelléas et Mélisande*, op. 5

Utilizado com permissão de Belmont Music Publishers, Pacific Palisades, CA 90272.

9. Meno mosso — Bartók, *O Castelo do Barba Azul*, op. 11

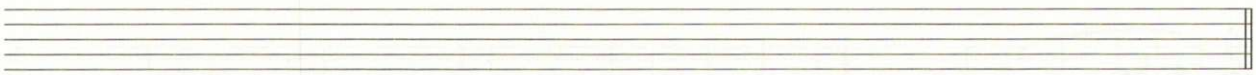
© 1921 by Universal Edition; Copyright renovado. Copyright e assinatura renovada para Boosey & Hawkes, Inc., para os Estados Unidos. Impresso com permissão.

10. Un peu animé — Debussy, *Pelléas et Mélisande*



Seção B3. Criando uma melodia coerente

Retorne à seção B2 e selecione dois ou três segmentos dentre os diversos fragmentos melódicos, cujas características permitam a formação de uma melodia coerente. Dependendo de suas escolhas, poderão ser necessárias mudanças métricas ou rítmicas em alguns segmentos.



Seção B4. Improvisação

Retorne à unidade 14-D2 e rememore as vocalizações de Stravinsky (*Pastorale*) e Rossini (*Du séjour de la lumière*). Observe que ambas estão em tonalidade maior e enfatizam o quarto grau semitom acima e o sétimo grau semitom abaixo.

A primeira redução rítmica abaixo apresentada é derivada da *Pastorale* de Stravinsky e a segunda, de *Du séjour de la lumière*, de Rossini. Use-as como base para uma improvisação.

C Melodias do século XX para um estudo atento e preparação

Essa seção contém passagens de obras compostas por Milhaud, Debussy, Menotti, Griffes, Bernstein, Weill, Trinkley e Barsom, dentre outros.

Milhaud, *La Création du Monde*

La Création du Monde Escrito por Darius Milhaud, © Editions Durand (SACEM). Todos os direitos para Editions Durand (SACEM) administrados por BMG Music Publishing France (SACEM). Todos os direitos para os EUA BMG Music Publishing France (SACEM) administrados por BMG Songs, Inc. (ASCAP). Utilizado com permissão.

2. Milhaud, *La Création du Monde*

La Création du Monde Escrito por Darius Milhaud, © Editions Durand (SACEM). Todos os direitos para Editions Durand (SACEM) administrados por BMG Music Publishing France (SACEM). Todos os direitos para os EUA BMG Music Publishing France (SACEM) administrados por BMG Songs, Inc. (ASCAP). Utilizado com permissão.

3. Bruce Trinkley, *Santa Rosalia*, sobre pintura de Fernando Botero, com libreto de Jason Charnesky

Santa Rosalia. Copyright © 1994 Bruce Trinkley e J. Jason Charnesky.

4. Paul Barsom, *On Imminent Rays*

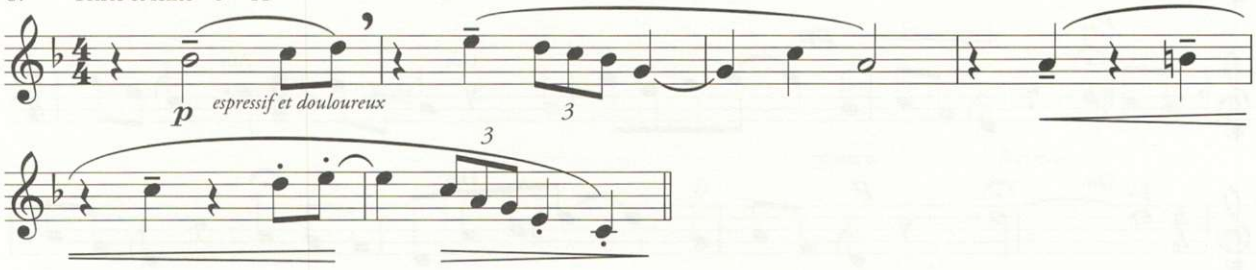
On Imminent Rays de Paul Barsom. Copyright © 1989 Ringing Change Music. Impresso com permissão de Paul Barsom, State College, PA.

5. **Andantino, doucement expressif** ♪ = 80

Debussy, *Quarteto de Cordas*, op. 10, III

Debussy, *Préludes: Des pas sur la neige*, livro 1, n. 6

6. **Triste et lente** ♩ = 44



Debussy, *Préludes: La fille aux cheveux de lin*, livro 1, n. 8

7. **Trés calme et doucement expressif** ♩ = 60

8. **Allegretto, con moto**

Gian Carlo Menotti, *The Medium: The Black Swan*

The Black Swan de *The Medium* de Gian Carlo Menotti. © 1948 (Renovado) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. Todos os direitos reservados. Impresso com permissão.

9. **Languidamente** ♩ = 72–80

Charles T. Griffes, *Symphony in Yellow*, op. 3, n. 2

Symphony in Yellow Op. 3, N. 2, por Charles T. Griffes. © 1943 (Renovado) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. Todos os direitos reservados. Impresso com permissão.

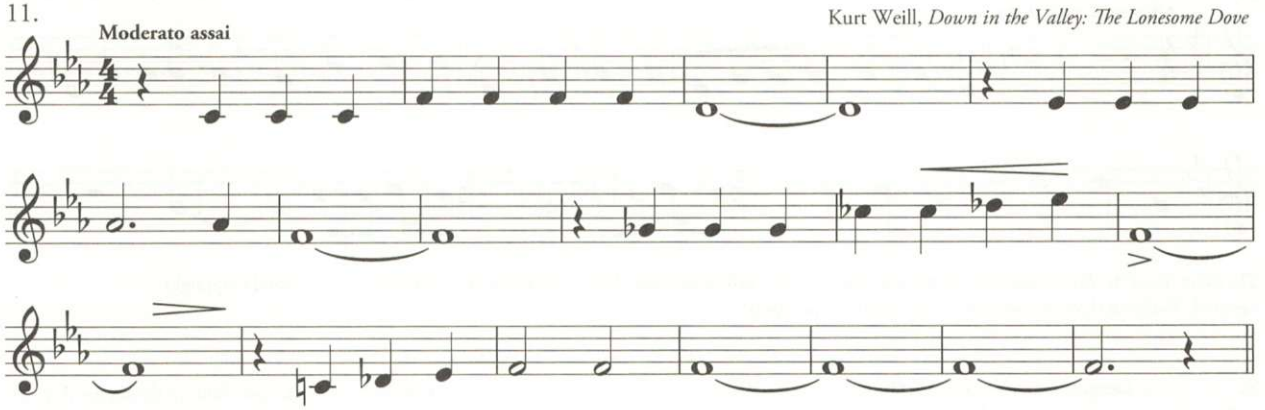
Leonard Bernstein, *Candide: It Must Be Me*

10. **Very slowly and freely, like a folk song**

It Must Be So de *Candide* (Bernstein) © Copyright 1955, 1957, 1974, 1982, 1990 by Amberson Holdings, LLC. Copyright renovado. Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher Boosey & Hawkes, Inc., Sole Agent. Impresso com permissão.

11. **Moderato assai**

Kurt Weill, *Down in the Valley: The Lonesome Dove*



The Lonesome Dove de *Down in the Valley*, de Kurt Weill. Copyright © 1948 (renovado) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP). International Copyright Secured. Todos os direitos reservados. Impresso com permissão.

Paul Hindemith, *Symphonie Mathis der Maler: Engelkonzert*

12. 𝅗𝅥 = **108–112**
(transpor uma oitava abaixo)

Hindemith, *Mathis Der Maler* © 1934 by Schott Musik International. © renovado. Utilizado com permissão dos European American Music Distributors LLC, Estados Unidos e Canadá para Schott Musik International, Mainz.

Hindemith, *Symphonie Mathis der Maler: Engelkonzert*

13. 𝅗𝅥 = **108–112**
(transpor uma oitava abaixo)

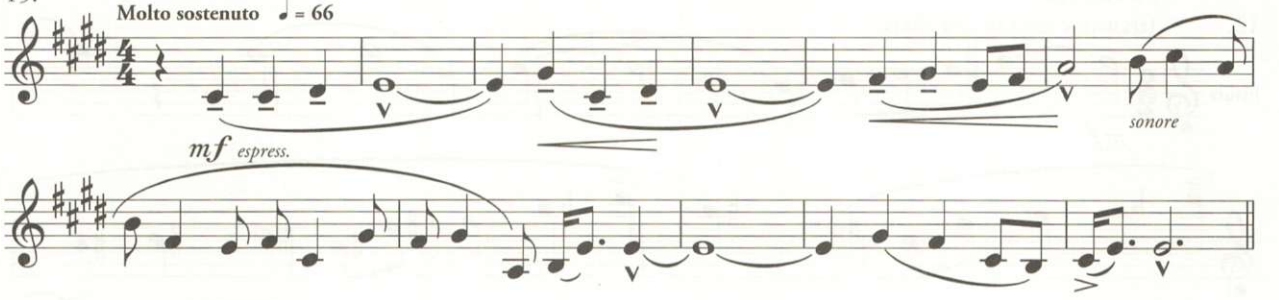
Hindemith, *Mathis Der Maler* © 1934 by Schott Musik International. © Renovado. Utilizado com permissão de European American Music Distributors LLC, Estados Unidos e Canadá para Schott Musik International, Mainz.

Kodály, *Valsette*

14. **Allegro** (𝅗𝅥. = **80**)

© Copyright 1910 by Rozsavolgyi and Co. Budapest; Copyright assinado para Editio Musica Budapest para o mundo. Impresso com permissão de Boosey & Hawkes, Inc., Sole Agent.

15. Bartók, *Fourteen Bagatelles*, op. 6, n. 1



Bagatelle n. 1 de *Fourteen Bagatelles*, op. 6, por Béla Bartók. © 1909 by Rozsnyai Károly, Budapest.
Copyright assinado em1950 para Editio Musica Budapest.

16. Bartók, *Fourteen Bagatelles*, op. 6, n. 14

Presto ♩ = **108**
(transpor uma oitava abaixo)

Bagatelle n. 14 de *Fourteen Bagatelles*, op. 6, por Béla Bartók. © 1909 by Rozsnyai Károly, Budapest.
Copyright assinado em1950 para Editio Musica Budapest.

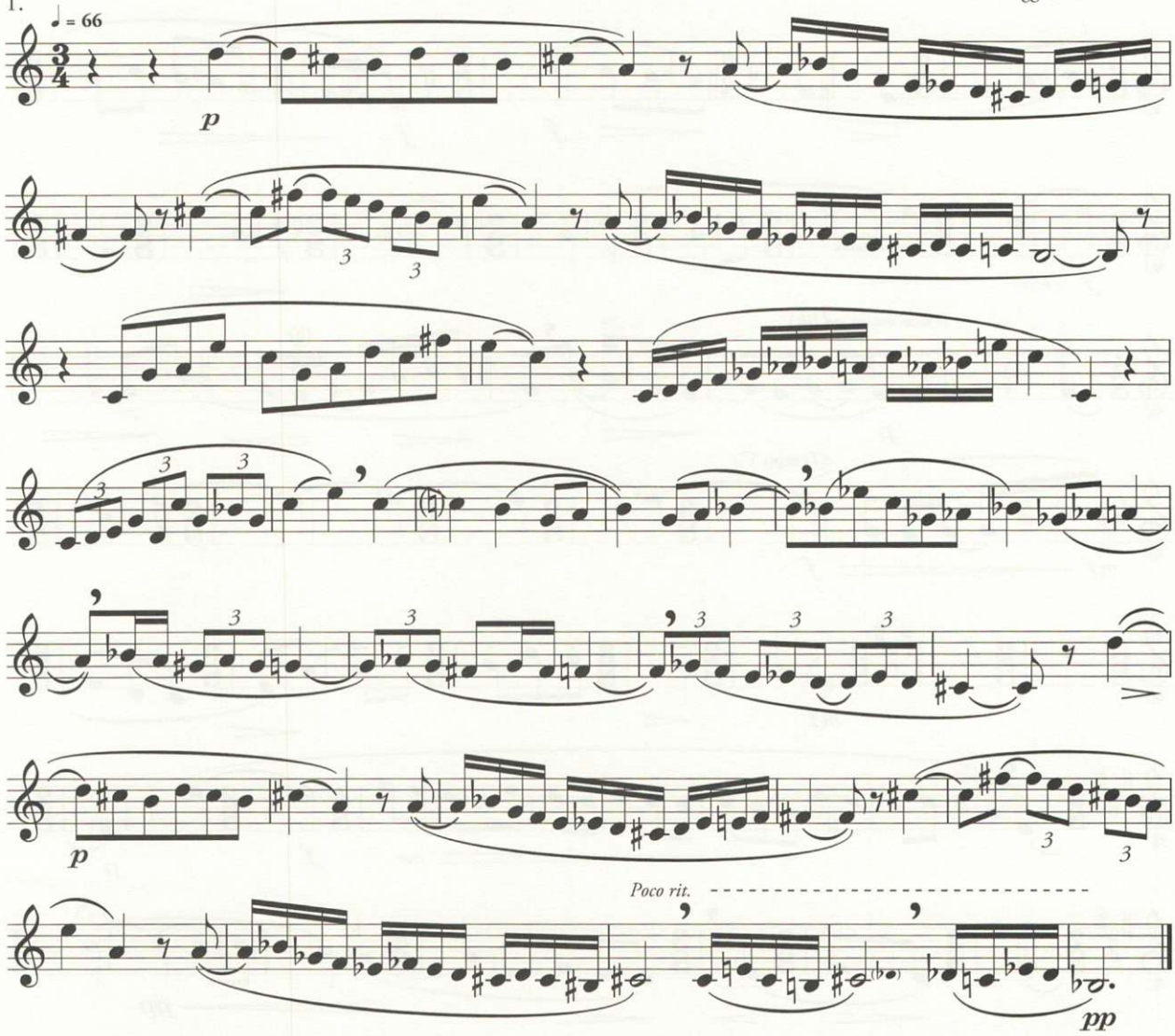
17. Hindemith, *Kleine Klaviermusik*, n. 3

Munter. Schnelle Viertel
(transpor uma oitava abaixo)

Hindemith, *Kleine Klaviermusik, N. 3* © 1929 de Schott Musik International, Mainz. © renovado. Todos os direitos reservados.
Utilizado com permissão dos European American Distributors LLC, Estados Unidos e Canadá para Schott Musik International, Mainz.

D Vocalizações de Honegger e Martinů

1. Honegger, *Vocalise-étude*



Reproduzido com autorização das Éditions Alphonse Leduc-Paris.

2. Martinů, *Vocalise-étude*

Reproduzido com autorização das Éditions Alphonse Leduc-Paris.

E Polifonia do século XX

Seção E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares

As passagens apresentadas a seguir devem ser executadas vocalmente, embora possam ser usados instrumentos como apoios à execução vocal. Uma prática adicional seria a execução ao piano da grade completa.

Como proceder

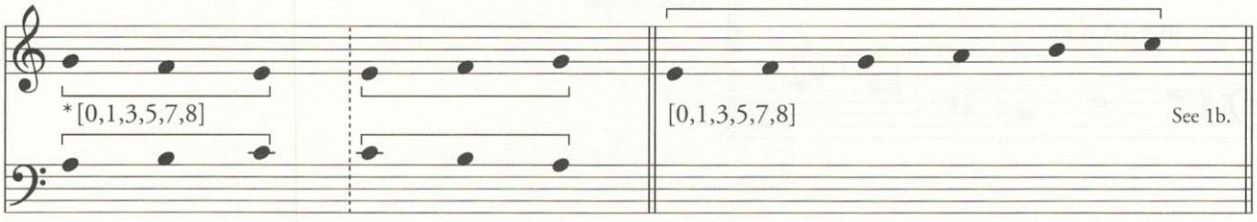
1. Os alunos devem cantar a "redução" melódica de cada passagem, usando o sistema sugerido pelo professor, seja ele por nomes de notas, ou números (1-8 ou 0-11).
2. Os alunos devem se alternar, cantando ou tocando as linhas individuais das passagens, antes de cantá-las ou tocá-las em conjunto.
3. Se for possível, o professor deve apresentar à classe gravações dessas obras, para que os alunos possam ter uma compreensão mais ampla do contexto musical de cada passagem.

As passagens de números 1 (Milhaud) e 2 (Hindemith) podem ser relacionadas a padrões melódicos de seis notas, presentes em escalas maiores:

1. Movimento ascendente de mi a dó (mi, fá, sol, lá, si, dó), ou
2. Movimento ascendente de 3 a 1 (3, 4, 5, 6, 7, 1), ou
3. Movimento ascendente de 4 a 0 (4, 5, 7, 9, 11, 0)

1a.

Milhaud, *La Création du Monde*



Milhaud, *La Création du Monde*, (1923).

* Para mais esclarecimentos, consulte Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*. New Haven, CT, Yale University Press, 1973.

2a.

Hindemith, *Symphonie Mathis der Maler: Engelkonzert*

Ver 4b.

A passagem 3 (Debussy) introduz um padrão recorrente de quatro notas (tetracorde) na parte do segundo violino, que pode ser relacionado a padrões melódicos de quatro notas, presentes em escalas maiores:

1. Movimento ascendente de si a fá (si, dó, ré, [mi,] fá), ou
2. Movimento ascendente de 7 a 4 (7, 1, 2, [3,] 4), ou
3. Movimento ascendente de 11 a 5 (11, 0, 2, [4,], 5)

Na mesma passagem, a parte da viola faz uso de um padrão com seis notas (hexacorde), que *inicialmente* pode ser pensado como se estivesse em duas tonalidades diferentes:

1. Três primeiras notas: dó, si, sol; três notas seguintes: ré, fá, sol
2. Três primeiras notas: 1, 7, 5; três notas seguintes: 2, 4, 5

Finalmente, os alunos devem procurar pensar em relação às doze notas da escala cromática, com o dó igualado a zero:

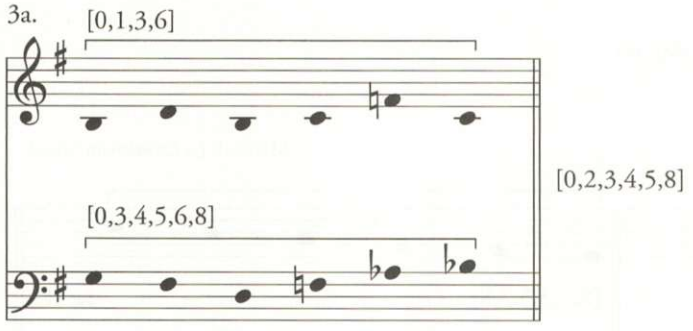
3. 7, 6, 2, 5, 8, 10 (correspondente à voz inferior da passagem 3a)

Considerando a *ordem normal* desse padrão com seis notas, segundo a terminologia de Allen Forte (no livro *The Structure of Atonal Music*), obtém-se o conjunto 6-Z39:

2, 5, 6, 7, 8, 10
0, 3, 4, 5, 6, 8 (reduzido ao "nível zero")
0, 2, 3, 4, 5, 8 (invertido)

Debussy, *Quarteto de Cordas*, op. 10, II, comp. 10

3a.



Ver 3b.

A passagem 4 (Debussy) é caracterizada por um padrão com três notas que passa por várias transformações (ao violoncelo). Embora seja possível se pensar que cada padrão com três notas está em uma tonalidade diferente (si, ré, si♭; ré♭, lá, dó), será mais benéfico ao aluno o reconhecimento do padrão que alterna 3M e 3m, ou, segundo a terminologia de Allen Forte, as "classes de intervalos" que formam [0,1,4]:

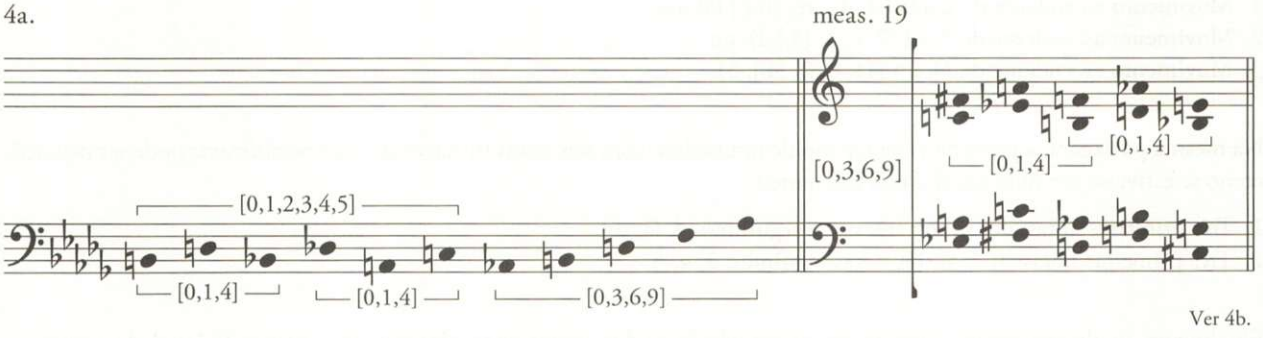
- A classe de intervalo 3 (CI 3) abrange três semitons, portanto CI 3 = 3m
- A classe de intervalo 4 (CI 4) abrange quatro semitons, portanto CI 4 = 3M
- A combinação de ambas as classes de intervalos resulta nas seis notas iniciais cromáticas do violoncelo

Na mesma voz (violoncelo), ao final do primeiro compasso, as últimas cinco notas são as mesmas do acorde de Ré diminuto: 0,3,6,9. Ambas as idéias melódicas são proeminentes no compasso 19:

- Melodicamente, [0,1,4] está presente nas quatro vozes.
- Harmonicamente, [0,3,6,9] é formado na combinação das notas das quatro vozes.

Debussy, *Quarteto de Cordas*, op. 10, IV, comp. 1

4a.



Ver 4b.

A passagem 5 (Hindemith) consiste em boa oportunidade para que os alunos conheçam o padrão sol-lá-dó-ré, algumas vezes chamado tetracorde *I've Got Rhythm*. O acompanhamento é acessível à performance vocal ou instrumental.

5a. Hindemith, *Acht Kanons: Sing- und Spielmusiken*, n. 2, III

Ver 5b.

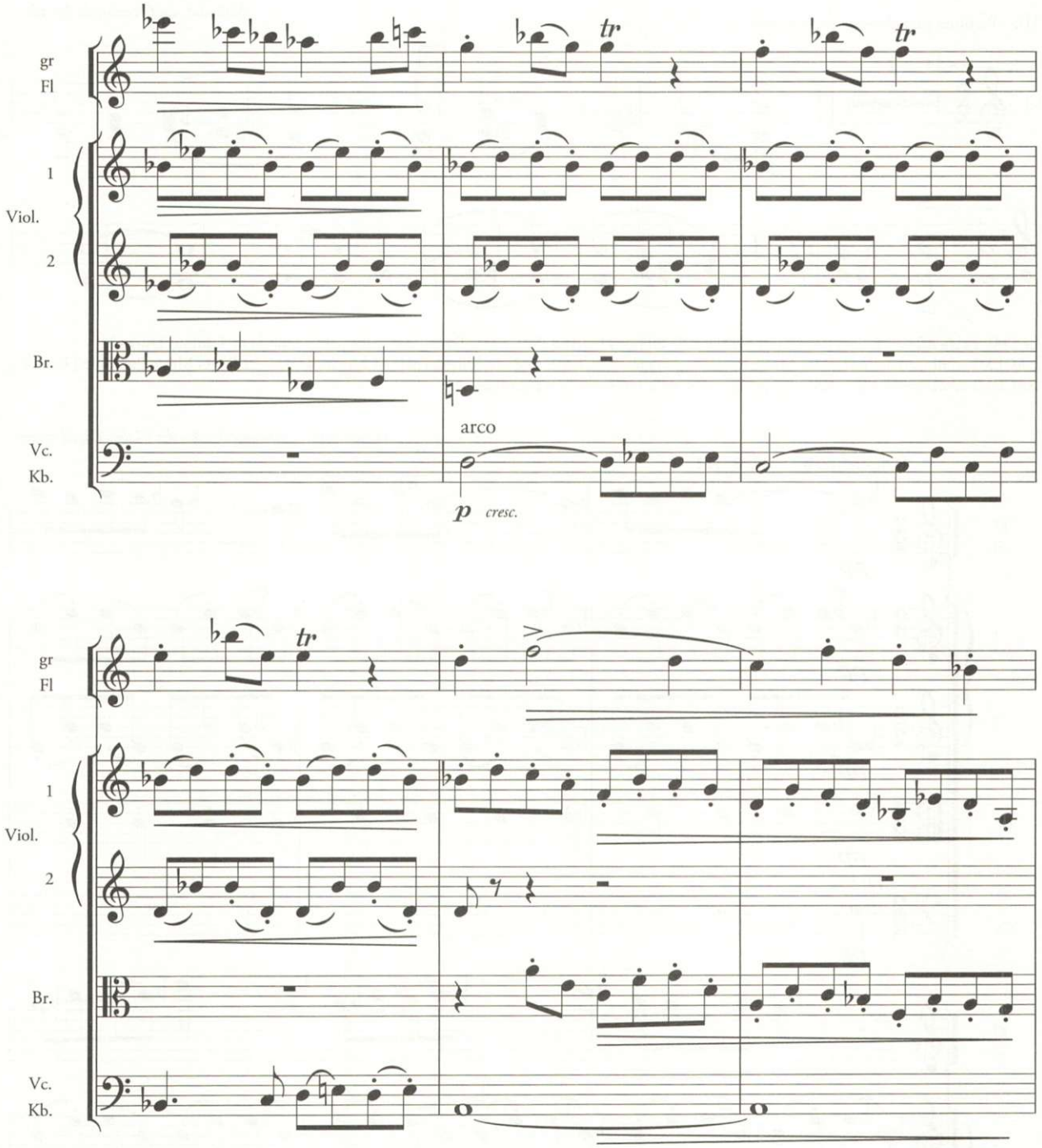
1b. Partitura para clariente em si bemol.

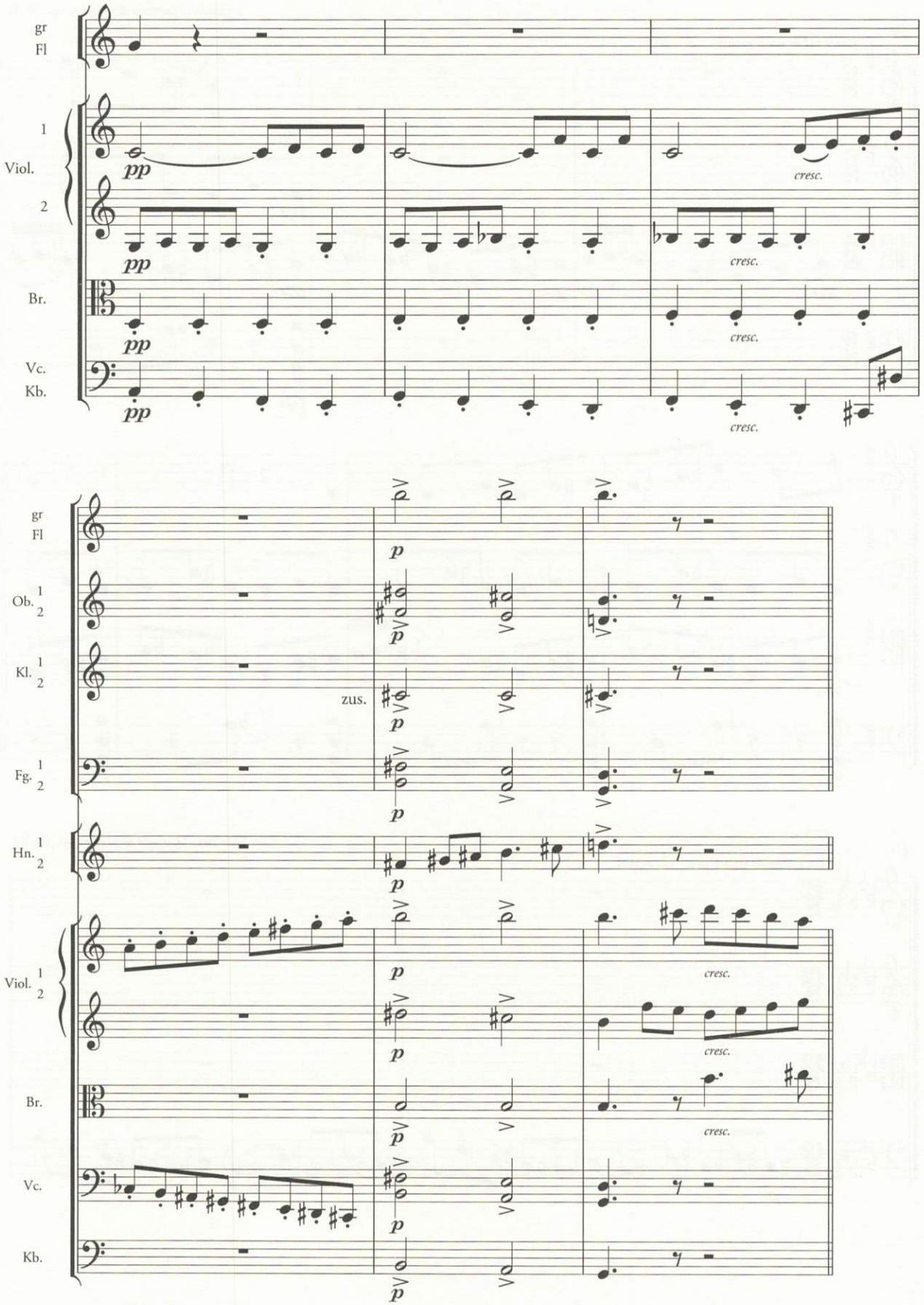
Milhaud, *La Création du Monde*

La Création du Monde. Escrita por Darius Milhaud. © Editions Durand (SACEM). Todos os direitos para o mundo de Editions Durand (SACEM) administrados por BMG Music Publishing France (SACEM). Todos os direitos para os Estados Unidos de BMG Music Publishing France (SACEM) administrados por BMG Songs, Inc. (ASCAP). Utilizado com permissão.

Hindemith, *Symphonie Mathis der Maler: Engelkonzert*

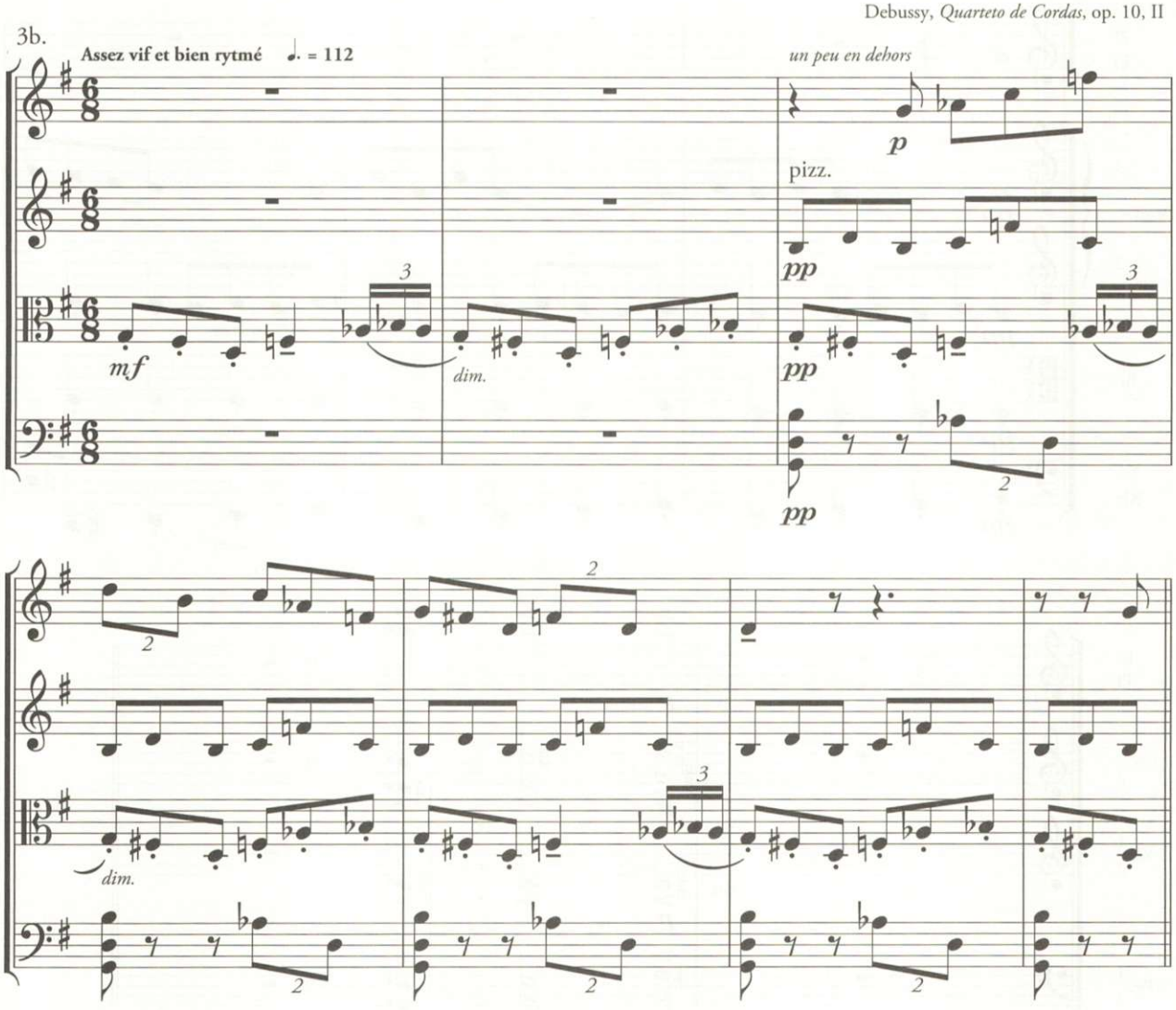
2b.


gr
Fl
1
Viol.
2
Br.
Vc.
Kb.
tr
tr
arco
p cresc.
tr



Hindemith, *Mathis Der Maler* © 1934 by Schott Musik International. © renovado. Utilizado com permissão dos European American Music Distributors LLC, Estados Unidos e Canadá para Schott Musik International, Mainz.

Debussy, *Quarteto de Cordas*, op. 10, II



Debussy, *Quarteto de cordas*, op. 10, IV

Hindemith, *Acht Kanons: Sing– und Spielmusiken*, n. 2, III

5b.

Hindemith, *Sing- Und Spielmusik* © 1956 by Schott Musik International. © Renovado. Todos os direitos reservados. Utilizado com permissão dos European American Music Distributors LLC, Estados Unidos e Canadá por Schott Musik International, Mainz.

Seção E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares

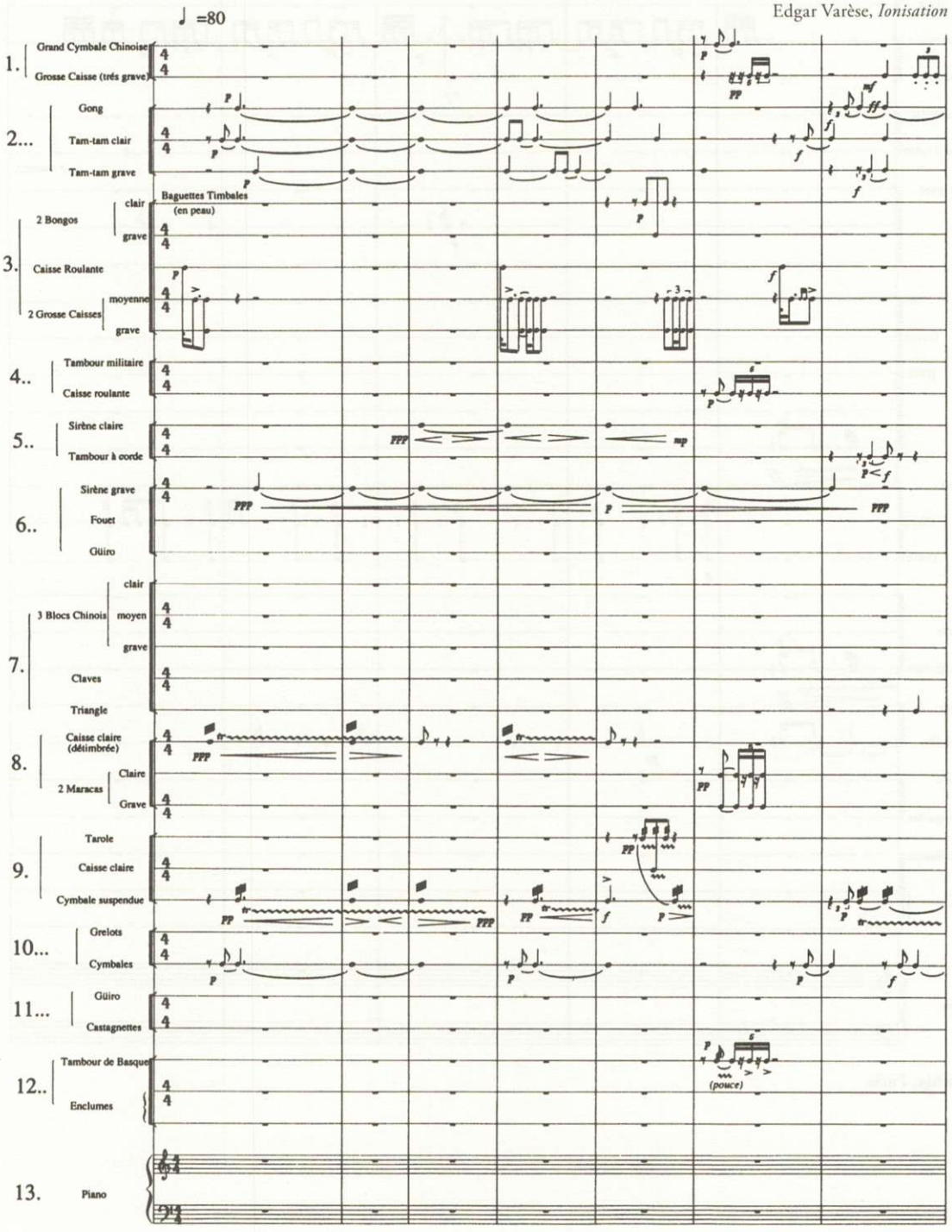
Canon in Three Keys for the Genossenschaft Deutscher Tonsetze. Copyright © 1963 Bärenreiter-Verlag, Kassel. Impresso com permissão.

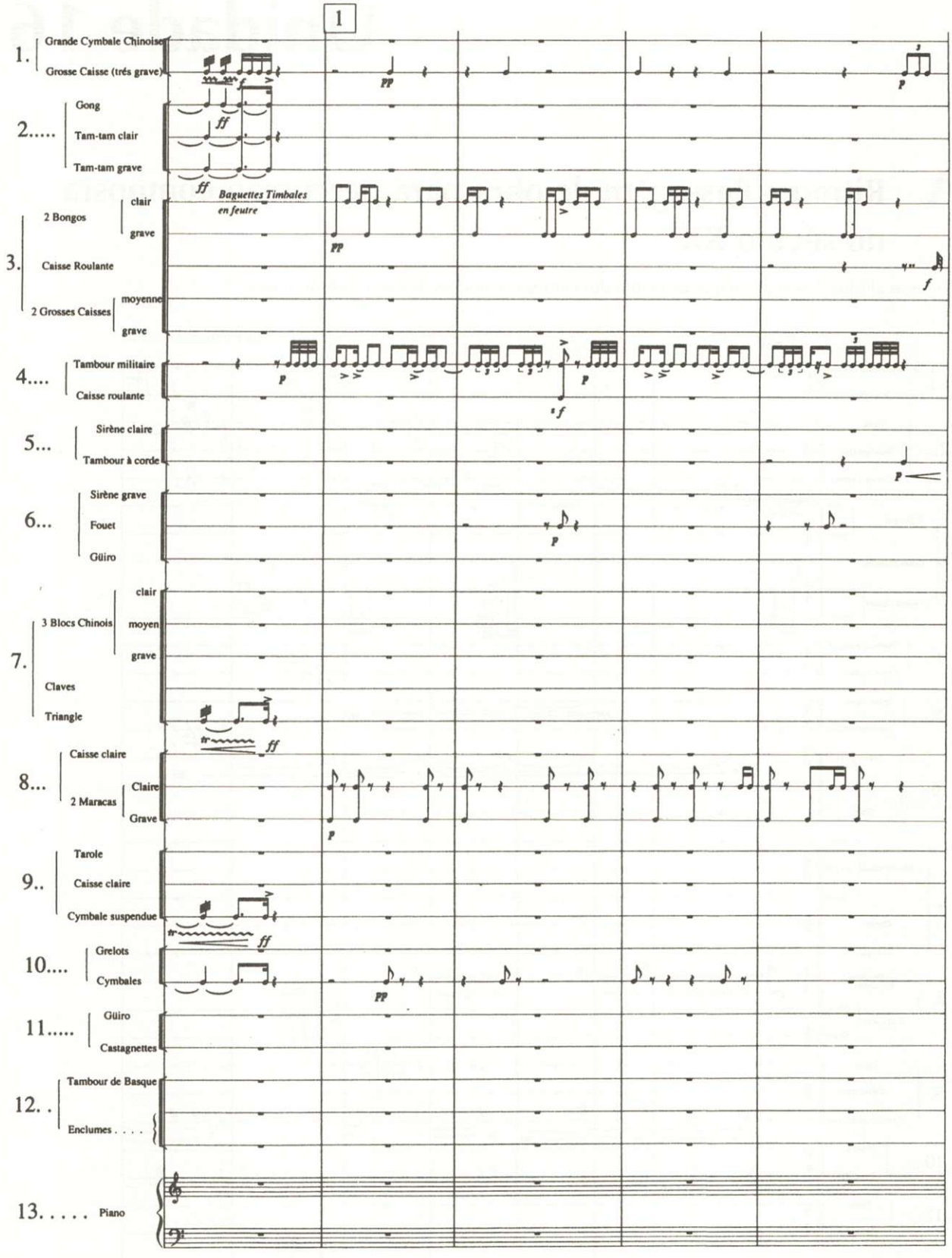
Unidade 16

A Ritmo – Passagem de obra para percussão composta no século XX

Todos os alunos devem participar da leitura dos compassos iniciais de *Ionisation*, de Varèse.

Edgar Varèse, *Ionisation*





Editions Max Eschig, Paris.

B Modelos dodecafônicos e fragmentos melódicos para o estudo de intervalos

Seção B1. Modelos: díades, tricordes, tetracordes, pentacordes e hexacordes

Todos os modelos nessa seção são dodecafônicos e referem-se (apenas) ao primeiro fragmento da próxima seção. Assim sendo, apresentamos um formato usado para a construção de exercícios voltados ao estudo de intervalos, que pode ser aproveitado para a construção de exercícios preparatórios aos dezenove fragmentos seguintes, o que tornará sua execução bem mais simples.

Para uma prática em sala de aula que proporcione a máxima participação individual dos alunos, recomendamos a divisão da série dodecafônica em padrões com duas notas (díades), de maneira que a última nota de cada díade se torne a primeira nota da díade seguinte. Um aluno dá início ao processo ao cantar a díade *a*, outro canta a díade *b*, e assim por diante. A nota repetida facilita a prática das díades em sucessão.

a. Díades

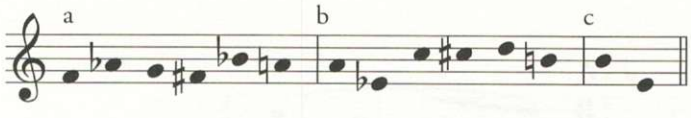
A prática pode ser expandida com a inclusão de padrões com três notas (tricordes), quatro notas (tetracorde), cinco notas (pentacorde) e seis notas (hexacorde). Esse sistema será auxiliar a um canto das melodias dodecafônicas com maior naturalidade.

b. Tricordes

c. Tetracordes

d. Pentacordes

e. Hexacordes



Assim que você estiver mais hábil, tente cantar os padrões de maneira aleatória. Para uma diversão extra em sala de aula, um aluno pode cantar as três primeiras notas e indicar um colega, chamando-o pelo nome, que por sua vez, repetirá as três primeiras notas seguidas pelas próximas três notas. Esse procedimento pode ser usado para cada um dos 20 fragmentos da próxima seção. Para a execução de nosso último modelo, o aluno que acabou de cantar indica a extensão do padrão que será cantado (díade, tricorde etc.), seguida pelo nome do próximo a cantar.

Seção B2. Fragmentos melódicos: Séries dodecafônicas

Cada uma dentre as 20 melodias abaixo apresentadas foi composta com base em uma série dodecafônica e constituem passagens originárias de obras de compositores como Schoenberg, Berg e Webern. A maioria foi arranjada para que pudesse se acomodar a uma única extensão vocal e a rítmica de algumas delas foi reescrita para que estivesse mais apropriada à prática vocal.

Uma preparação para essa execução foi feita na seção anterior, cuja função foi introduzir os "Modelos dodecafônicos e fragmentos melódicos para o estudo de intervalos".

Considerando que sua habilidade tenha sido aperfeiçoada com o aumento gradual de dificuldade presente nos modelos e fragmentos das unidades anteriores, você deverá sentir que domina a execução dos fragmentos dodecafônicos.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11. Todos os intervalos

12. Todos os intervalos; modifique o exercício para acomodar sua voz

13.

14.

15.

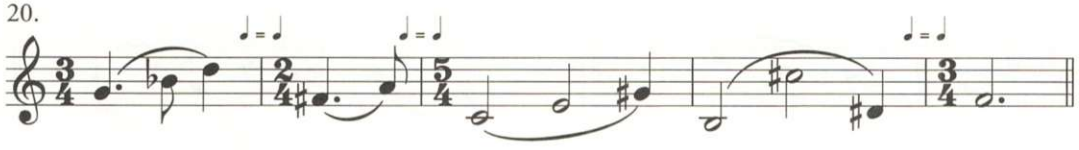
16.

17.

18.

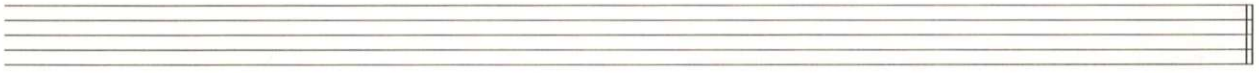
19.

20.



Seção B3. Criando uma melodia coerente

Retorne à seção B2 e selecione dois ou três segmentos dentre os diversos fragmentos melódicos, cujas características permitam a formação de uma melodia coerente. Dependendo de suas escolhas, poderão ser necessárias mudanças métricas ou rítmicas em alguns segmentos.



Seção B4. Improvisação

Utilize a série dodecafônica apresentada no fragmento 11 da seção anterior como base para uma improvisação.

C e D Melodias do século XX para um estudo atento e preparação

Dentre as melodias apresentadas a seguir constam passagens de obras compostas por Schoenberg, Berg, Webern, Stravinsky, Anderson e Fenner.

Berg, *Concerto para Violino*, I (melodia popular do estado de Caríntia, Áustria)

1. **Poco a poco sempre...più ...come una pastorale**

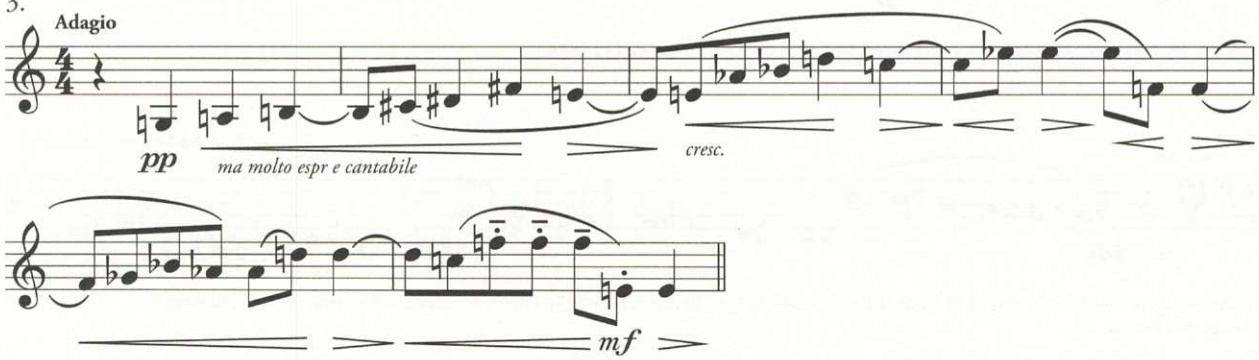
Berg, *Violin Concerto* © 1936 by Universal Edition A.G., Wien. © Renovado. Todos os direitos reservados. Utilizado com permissão dos European American Music Distributors LLC, agent for Universal Edition A.G., Wien.

2. Berg, *Concerto para Violino*, II, (citação da Cantata 60, *Es ist genug!*, de Bach)

Berg, *Violin Concerto* © 1936 by Universal Edition A.G., Wien. © renovado. Todos os direitos reservados. Utilizado com permissão dos European American Music Distributors LLC, agent for Universal Edition A.G., Wien.

Berg, *Concerto para Violino*, II

3.



Berg, *Violin Concerto* © 1936 by Universal Edition A.G., Wien. © Renovado. Todos os direitos reservados. Utilizado com permissão dos European American Music Distributors LLC, agent for Universal Edition A.G., Wien.

Schoenberg, *Verklärte Nacht*, op. 4

4.

Utilizado com permissão de Belmont Music Publisher, Pacific Palisades, CA 90272.

Schoenberg, *Sinfonia de câmara*, op. 9

5.

Utilizado com permissão de Belmont Music Publisher, Pacific Palisades, CA 90272.

6. Webern, *Passacaglia*, op. 1

Webern, *Passacaglia*, op. 1 © 1922 by Universal Edition A.G., Wien. © renovado. Todos os direitos reservados. Utilizado com permissão de European American Music Distributors LLC, agent for Universal Edition A.G., Wien.

Fenner, *The Sprightly Companion*, para oboé e tape, III

7.

Fenner, *The Sprightly Companion* de BurtFenner. Impresso com permissão de D.I.Music.

8. T. J. Anderson, *Street Song*

Anderson, *Street Song* © Copyright by Bote & Bock Gmbh & Co., Berlin, a Boosey & Hawkes company. Impresso com a permissão de Boosey & Hawkes, Inc.

9. Stravinsky, *Symphonies of Wind Instruments*

Stravinsky, *Symphonies Wind Instruments*© Copyright 1926 by Hawkes & Son (London) Ltd. Copyright renovado. Versão revista © Copyright 1948, 1952 by Hawkes & Son (London) Ltd. Copyright Renovado. Impresso com permissão de Boosey & Hawkes, Inc.

10. Berg, *Wozzeck*

Berg, *Wozzeck* © 1926 by Universal Edition A.G., Wien. © Renovado. Todos os direitos reservados. Utilizado com permissão de European American Distributors LLC, agent for Universal Edition A.G., Wien.

Stravinsky, *Le sacre du printemps*

© Copyright 1921 by Edition Russe de Musique. Copyright renovado. Copyright e assinatura renovada por Boosey & Hawkes, Inc. Impresso com permissão.

Stravinsky, *In Memoriam Dylan Thomas*

Stravinsky, *In Memoriam Dylan Thomas* © Copyright 1954 by Hawkes & Son (London) Ltd. Copyright renovado. Impresso com a permissão de Boosey & Hawkes, Inc. Texto por Dylan Thomas de *The Poems of Dylan Thomas* copyright © 1952 by Dylan Thomas. Impresso com a permissão de New Directions Publishing Corp.

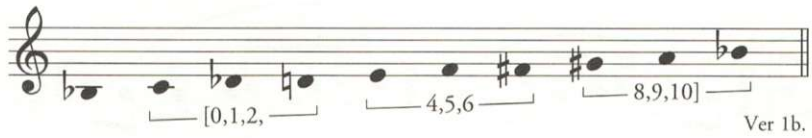
E Polifonia do século XX

Seção E1. Canto conjunto, com leitura em claves familiares

As passagens apresentadas a seguir devem ser executadas vocalmente, embora possam ser usados instrumentos como apoios à execução vocal. Uma prática adicional seria a execução ao piano da grade completa.

No exemplo 1 (Fenner), o charme especial de *The Sprightly Companion* é decorrente do uso de padrões simétricos da escala com nove sons 0, 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 10 em textura polifônica imitativa.

1a. Fenner, *The Sprightly Companion*, para oboé e tape, III



Ver 1b.

The Sprightly Companion de Burt Fenner. Impresso com a permissão de D. I. Music.

No exemplo 2 (Schoenberg), a série dodecafônica do Quinteto pode ser pensada como dois hexacordes, sob as letras A e B.

2a. Schoenberg, *Quinteto para Instrumentos de Sopro*, op. 26, III

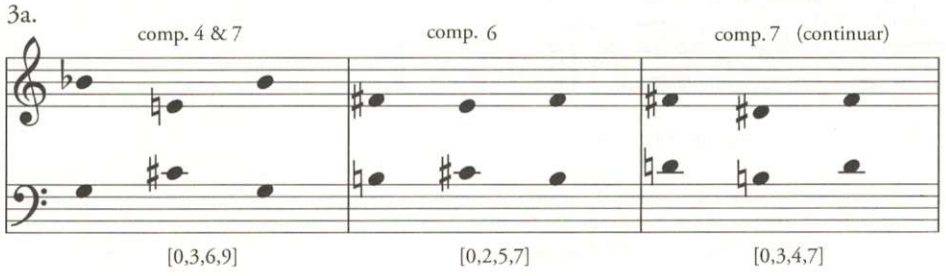
Utilizado com permissão de Belmont Music Publishers, Pacific Palisades, CA 90272. Ver 2b.

No exemplo 3 (Schoenberg), pelo menos três tetracordes conhecidos são perceptíveis na Introdução às Variações:

O tetracorde de sétima diminuta [0,3,6,9] nos compassos 4 e 7
O tetracorde "sol, lá, dó, ré" (*I've Got Rhythm*) [0,2,5,7] no compasso 6
O tetracorde maior-menor, ou a combinação das tríades maior e menor [0,3,4,7] no compasso 7

Schoenberg, *Variações para Orquestra*, op. 31

3a.



Utilizado com permissão de Belmont Music Publishers, Pacific Palisades, CA 90272. Ver 3b.

Os doze sons cromáticos aparecem nos compassos 122 e 123 do exemplo 4 (Schoenberg). Essa peça dodecafônica pode ser estudada para uma revisão de padrões de tetracordes.

A respeito do exemplo 5 (Anderson), *Street Song*, o compositor T. J. Anderson considerou: "Aculturação, o processo de formar-se musicalmente, acontece para muitas pessoas através das brincadeiras de infância". Essa peça é baseada em uma canção que Anderson ouvia com freqüência quando morava em Atlanta, na Georgia. A melodia pode ser reduzida a um padrão com seis notas:

mi, ré#, mi, dó, lá, sol, dó, ré, dó

No exemplo 6, a fuga atonal de Berg é baseada em um padrão com sete notas. A parte vocal, da personagem Maria, descreve Maria Madalena lavando os pés de Jesus.

Berg, *Wozzeck*, op. 7

6a.

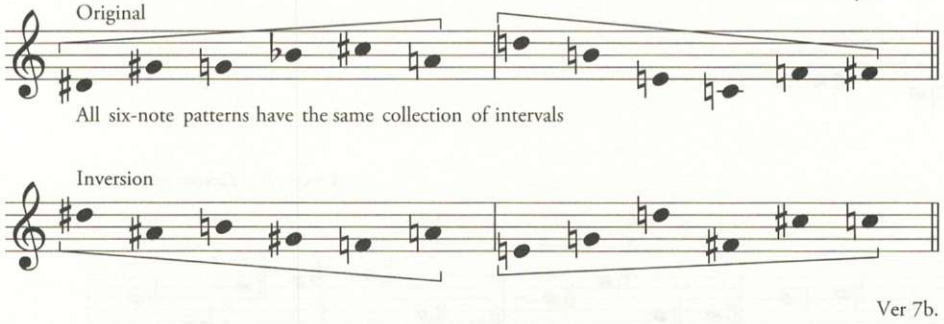
Ver 6b.

Berg, *Wozzeck* © 1926 by Universal Edition A.G., Wien. © Renovado. Todos os direitos reservados. Utilizado com permissão dos European American Distributors LLC, agent for Universal Edition A.G., Wien.

O exemplo 7 (Stravinsky) é originário de *Threni*, a primeira obra inteiramente serial dodecafônica de Stravinsky. Observe que o modelo traz duas formas da série: a original e a invertida.

7a.

Stravinsky, *Threni*



Ver 7b.

Stravinsky, *Threni* © Copyright 1958 by Boosey & Co. Ltd. Copyright renovado.
Impresso com permissão de Boosey and Hawkes, Inc.

No exemplo 8 (Stravinsky), *Carillon féerique*, parte da obra *L'Oiseau de Feu* (*Pássaro de fogo*, 1910) de Stravinsky possui elaborada seção atonal, com diversas aparições do padrão com seis notas [0,1,2,6,7,8] na parte do trompete. Os alunos podem experimentar transpor esse conjunto trítono abaixo e poderão observar a ordem de ocorrência das seis classes de alturas.

Stravinsky, *L'oiseau de feu*, R-99 (transposto de acordo com as notas omidas)

8a.

Ver 8b.

No exemplo 9 (Stravinsky), o compasso final de *Pássaro de Fogo* (1910) consiste em uma sucessão de tríades maiores em primeira inversão, "harmonizando" duas diferentes formas do conjunto motívico da obra, [0,1,2,6].

Stravinsky, *L'oiseau de feu* (compassos finais)

9a.

Ver 9b.

No exemplo 10 (Webern), o terceiro dentre os Cinco Cânones Op. 16 faz uso de quatro conjuntos motívicos, sob as letras A (4-Z15), B (4-5), C (4-6) e D (4-4). A unidade dessa peça deriva da similaridade entre esses conjuntos motívicos, como indicado graficamente a seguir.

Webern, *Five Canons*, op. 16, III

Ver 10b.

Webern, *Five Canons*, op. 16 © 1928 by Universal Edition A.G., Wien. © renovado. Todos os direitos reservados.
Utilizado com permissão dos European American Music Distributors LLC, agente da Universal Edition A.G., Wien.

1b.

Fenner, *The Sprightly Companion*, para oboé e tape, III

Fenner, *The Sprightly Companion* de Burt Fenner. Impresso com a permissão de D. I. Music.
Não será necessário transpor estas partes instrumentais, uma vez que estão escritas como devem soar.

2b.

Schoenberg, *Quinteto para Instrumentos de Sopro*, op. 26, III

Utilizado com permissão de Belmont Music Publishers, Pacific Palisades, CA 90272.

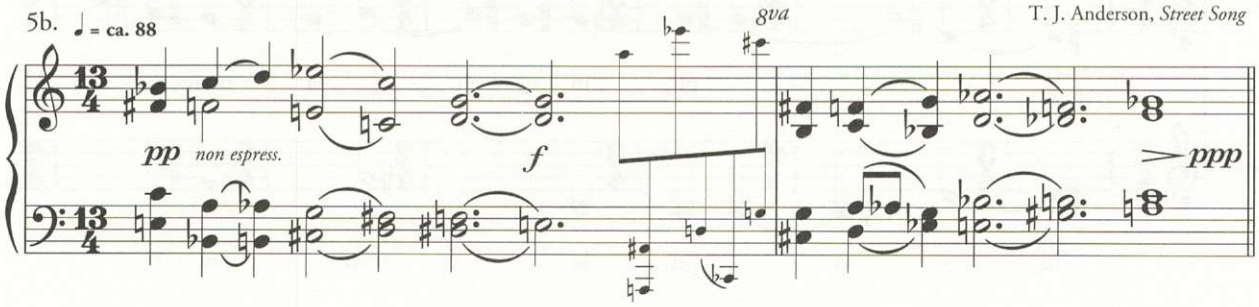
3b. Schoenberg, *Variações para Orquestra*, op. 31

Utilizado com permissão de Belmont Music Publishers, Pacific Palisades, CA 90272.

4b. Schoenberg, *Trio de Cordas*, op. 45

© Copyright 1950 by Boelke-Bomart, Inc. Impresso com permissão.

5b. T. J. Anderson, *Street Song*



Anderson, *Street Song* © Copyright by Bote & Bock Gmbh & Co., Berlin, a Boosey & Hawkes company. Impresso com permissão de Boosey & Hawkes, Inc.

6b. Berg, *Wozzeck*, op. 7

Berg, *Wozzeck* © 1926 by Universal Edition A.G., Wien. © renovado. Todos os direitos reservados. Utilizado com permissão dos European American Distributors LLC, agente da Universal Edition A.G., Wien.

7b. Stravinsky, *Threni*

Stravinsky, *Threni* © Copyright 1958 by Boosey & Co., Ltd.; Copyright renovado. Impresso com permissão de Boosey & Hawkes, Inc.

8b. **Allegro** ♩ = 120

Stravinsky, *L'oiseau de feu*

9b. **Molte pesante** ♩ = 60

Stravinsky, *L'oiseau de feu*

De *Firebird Ballet*, Melodias 8 & 9. Impresso com permissão de J. & W. Chester, Ltd., London.

Webern, *Five Canons*, op. 16, III

* Os clarinetes soam como estão escritos.

Webern, *Five Canons*, op. 16 © 1928 by Universal Edition A.G., Wien. © renovado. Todos os direitos reservados.
Utilizado com permissão de European American Music Distributors LLC, agente da Universal Edition A.G., Wien.

Seção E2. Canto conjunto, com leitura em claves não familiares

* (Veja o exemplo 2 na seção C-D desta unidade, para uma referência ao *Es ist genug* de Bach como precedente para a composição do segundo movimento do *Concerto para violino* de Berg.)

Bach, Coral da Cantata 60, *Es ist genug!* *

Título	*Percepção Musical: Leitura Cantada à Primeira Vista*
Autores	Maureen Carr
	Bruce Benward
Propositores da Série Didático Musical	Adriana Lopes da Cunha Moreira
	Marcos Branda Lacerda
Tradução	Adriana Lopes da Cunha Moreira
Auxiliar de Tradução	Alice de Oliveira Campos
Produção	Marilena Vizentin
Projeto Gráfico e Capa	Andrea Yanaguita
Editoração Eletrônica	Andrea Yanaguita
Revisão de Conteúdo	Adriana Lopes da Cunha Moreira
Revisão Técnica	Maria Lúcia Senna Machado Pascoal
Revisão de Provas	Marilena Vizentin
Divulgação	Regina Brandão
	Cinzia de Araujo
	Diego L. C. de Hungria
Secretaria Editorial	Eliane dos Santos
Formato	21,5 x 27,5 cm
Tipologia	Adobe Garamond Pro
Papel	Chamois Fine Dunas 80 g/m^2 (miolo)
	Cartão Supremo 300 g/m^2 (capa)
Número de Páginas	376
Tiragem	1500
CTP, Impressão e Acabamento	Mundial Gráfica

USP

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor João Grandino Rodas
Vice-reitor Hélio Nogueira da Cruz

edusp

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Diretor-presidente Plinio Martins Filho

COMISSÃO EDITORIAL

Presidente Rubens Ricupero
Vice-presidente Carlos Alberto Barbosa Dantas
Antonio Penteado Mendonça
Chester Luiz Galvão Cesar
Ivan Gilberto Sandoval Falleiros
Mary Macedo de Camargo Neves Lafer
Sedi Hirano

Editora-assistente Carla Fernanda Fontana
Diretora Editorial Cristiane Silvestrin

UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor
FERNANDO FERREIRA COSTA

Coordenador Geral da Universidade
EDGAR SALVADORI DE DECCA

EDITORA UNICAMP

Conselho Editorial

Presidente
PAULO FRANCHETTI

ALCIR PÉCORA – ARLEY RAMOS MORENO
JOSÉ A. R. GONTIJO – JOSÉ ROBERTO ZAN
MARCELO KNOBEL – MARCO ANTONIO ZAGO
SEDI HIRANO – YARO BURIAN JUNIOR

Percepção Musical

sonoro e é esta a proposta que norteia a escolha dos exercícios, das atividades e do repertório presente. Por meio de excertos que vão desde o canto gregoriano, passando pelos pilares da escuta ocidental – Machaut, Bach, Mozart, Brahms – até o século XX, com Schoenberg, Carter e D. Ellington, por exemplo, aprende-se a ouvir e a cantar não apenas intervalos isolados, mas motivos rítmico-intervalares contextualizados em ambientes modais, tonais, cromáticos, atonais, hexatônicos, dodecafônicos, octatônicos ou mistos.

As práticas da improvisação e do canto em conjunto, estratégias pedagógicas privilegiadas pelos autores, são, ainda, um diferencial e reforçam a necessidade da presença deste livro em sala de aula, em grupos de pesquisa ou em qualquer estudo cuja meta seja a fruição consciente do mundo musical.

Yara Caznok

Série Didático-Musical

Lançada em uma parceria formada pelas Editoras das Universidades de São Paulo e Estadual de Campinas – Edusp e Editora da Unicamp –, a Série Didático-Musical foi idealizada e é dirigida por Adriana Lopes da Cunha Moreira e Marcos Branda Lacerda, ambos professores do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Seu intuito é o de contribuir para a construção de uma literatura básica didático-musical em língua portuguesa e se constitui de títulos atuais, voltados para a formação de músicos em nível acadêmico e pré-acadêmico.

Edusp
ISBN 978-85-314-1207-3
9 788531 412073

Editora da Unicamp
ISBN 978-85-268-0870-6
9 788526 808706